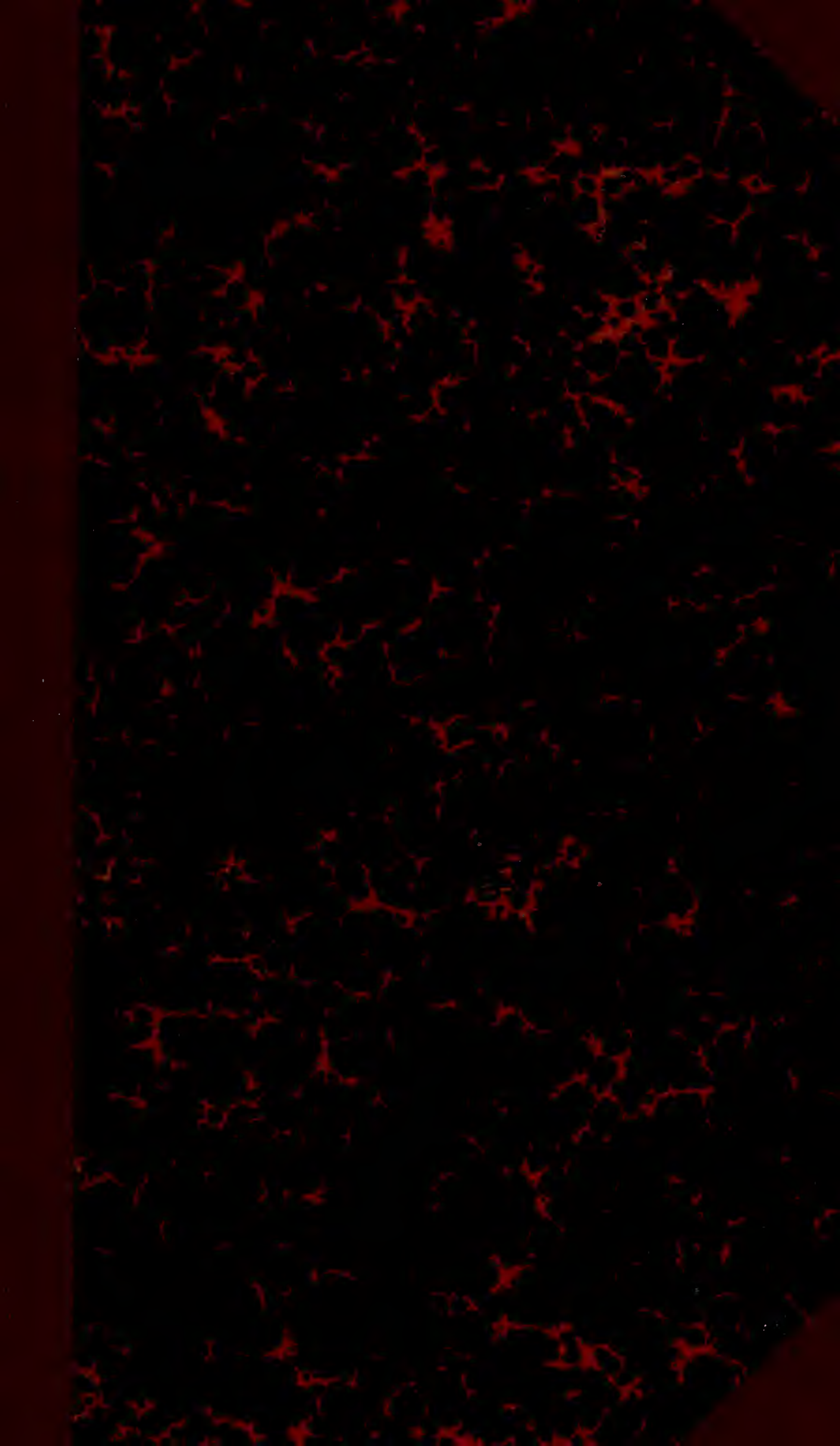
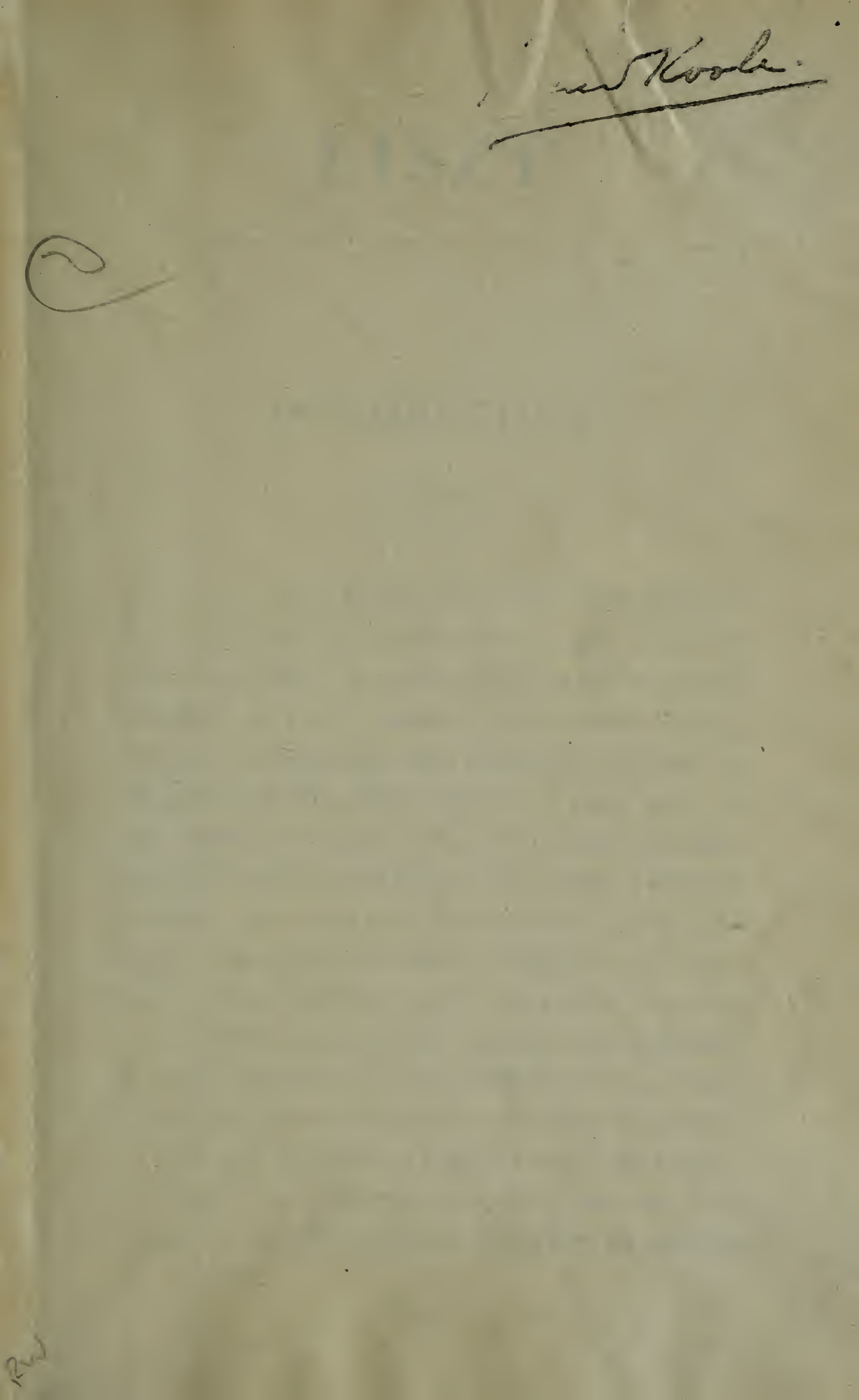


THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



ML
410
.L7
1910

LISZT

INTRODUCTION

Il y a pour un artiste plusieurs façons d'être méconnu dont la pire n'est sans doute point de mourir inconnu : la postérité venge aisément un Stendhal de la vie obscure qu'a menée Henry Beyle et l'histoire des arts plastiques abonde en exemples pareils. Mais malheur à celui qui, de son vivant, aura été célèbre à faux. Ses contemporains, éblouis de la gloire clinquante qu'ils lui ont faite, ne savent pas, derrière ces rayons passagers, découvrir un foyer de lumière plus profond et plus durable ; après eux l'avenir se soucie d'abord assez peu de ranimer ces flammes d'artifice, dont il voit avec indifférence et quelque étonnement même fumer les derniers brandons. Son instinct d'équité n'a pas lieu de s'alarmer : on revise une condamnation, on répare un déni de justice ; un triomphe au contraire ne semble

injuste que d'avoir été immérité ; son souvenir n'appelle qu'une censure réductive. Or cette vogue et cet oubli ont pu l'une et l'autre s'attacher à quelque caractère superficiel et passager d'un héros, pour négliger sa vraie grandeur.

Telle a été l'histoire de Franz Liszt : une virtuosité inouïe sur le piano lui faisait, dès l'âge de quinze ans, dans toute l'Europe, une renommée foudroyante. Gloire trop rapide et trop précoce, entretenue sa vie durant à l'état d'illustration un peu théâtrale par la ligne de sa longue silhouette, par la griffe de son profil, par ses amours aristocratiques et romanesques, plus tard enfin par sa redingote de prêtre. Sa maîtrise du clavier, nul ne la lui contestait ; son talent d'interprète, nul ne le lui disputait ; mais les louanges ne voulaient pas aller au delà. On accordait encore quelque mérite à ses transcriptions ; on refusait d'entendre ou d'écouter ses compositions originales. Il semblait qu'ici Liszt eût outrepassé son domaine pour usurper celui de ses confrères, auxquels le sien demeurait fermé ; qu'il émît d'ailleurs pour le public frivole une prétention bien outrecuidante aussi, étant fêté comme pianiste, à chercher encore d'autres succès. Bref son époque n'a voulu le voir jusqu'à son dernier jour, à soixante et dix ans comme à quinze, que sous les espèces d'un

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

virtuose, *qualis ab inceptu*; elle ne le reconnaissait que sous cette scintillante tunique de Nessus dont les perfides faveurs du destin l'avaient trop tôt revêtu.

Il a fallu sa mort pour libérer son image des apparences, et l'éclosion d'un art issu de son œuvre pour révéler cette œuvre à la postérité, pour montrer derrière le virtuose incomparable mais périssable, un des créateurs les plus puissants, un des initiateurs les plus hardis de son siècle, le serviteur peut-être le plus généreux et le plus désintéressé, et sans aucun doute l'intelligence à la fois la plus lucide, la plus pénétrante et la plus large qu'ait jamais rencontrés l'art musical. Esprit avide de toutes les idées, âme ouverte à toutes les aspirations, cœur sensible au rythme de tous les enthousiasmes, dans le siècle qui a brassé le plus d'idées et essayé le plus de voies nouvelles, lui-même placé au centre de ce siècle complexe, partagé entre les deux pays qui se le sont disputé, la France et l'Allemagne, Franz Liszt en a été comme un prisme : il en a absorbé toute la lumière, dont il a semé après lui tous les rayons. Amour, nature, poésie, peinture, religion, il a pétri toutes ces clartés dans une œuvre immense, inégale, tour à tour très pleine et un peu creuse, mais belle de grandeur et de vie, et qui a fait souche.

Dans le mouvement de réparation qui, pour le souvenir de Liszt, à la gloire provisoire du virtuose doit substituer la gloire définitive de l'artiste créateur, l'Allemagne a devancé la France qui, la première, avait désigné au monde le « petit Litz ». Je ne puis prétendre étudier ici, dans son détail, une œuvre aussi considérable par son étendue et plus encore peut-être par sa complexité, mais seulement essayer de la ramener à ses traits essentiels pour montrer sa beauté, riche d'inspirations très diverses, plus prodigue encore d'enseignements.

LA VIE

I

Les événements divisent la vie de Franz Liszt en trois parties bien distinctes, auxquelles correspondent sans trop d'artifice et avec une distinction presque égale trois aspects principaux de son art[1]. Sa carrière de virtuose s'étend de 1811 à 1847, carrière vagabonde dont le centre ou le port d'attache est Paris ; de cette période datent la plupart de ses compositions purement « pianistiques », études, arrangements, transcriptions ; lors même qu'alors il commence

1. Nul ne peut désormais raconter la vie de Liszt sans faire à la biographie en trois volumes que lui a consacrée Mme Lina Ramann (*Franz Liszt als Künstler und Mensch*) des emprunts constants qu'il est impossible de signaler au fur et à mesure, c'est-à-dire à chaque page. Liszt et la princesse de Wittgenstein avaient collaboré à la préparation de cet ouvrage considérable. Quelques points de détail ont besoin d'être soit complétés, soit corrigés, et certaines interprétations psychologiques des faits, par Mme Ramann, ne doivent être acceptées que sous réserve ou même écartées. Dans l'ensemble, son travail est indispensable.

à faire œuvre d'artiste créateur, c'est presque toujours au piano qu'il confie ses inspirations. De 1847 à 1861 se place son séjour à Weimar, comme directeur de la musique grand-ducale ; pendant ces quatorze années il compose, achève ou projette son œuvre symphonique, les douze *Poèmes*, les symphonies de *Dante* et de *Faust*, la *Sonate*, etc. De 1861 jusqu'à 1886, Rome devient son séjour de choix et l'aimant de sa vie encore trop généreuse pour n'être pas toujours un peu errante. Et c'est dans ce dernier tiers de son existence qu'il termine ou écrit ses œuvres religieuses ou le plus grand nombre d'entre elles. Avec quelle ampleur précise s'élève, dominant le tourbillon confus du jour après le jour, le rythme calme d'une si sûre ascension !

*
* *

Souvent les rêves des pères font le génie des fils.

Dans les premières années du XIX[e] siècle le prince Esterhazy, l'ancien « patron » de Joseph Haydn, avait pour comptable dans son château d'Eisenstadt (en hongrois Kismarton) un Hongrois, d'origine peut-être noble mais de condition modeste, Adam Liszt. Adam Liszt consa-

crait à la musique toutes ses heures de loisir : il pratiquait plusieurs instruments, le violon, la guitare, la flûte, avec assez d'habileté pour que des musiciens de profession acceptassent à l'occasion son concours. Mais il possédait surtout un réel talent de pianiste. Quel séjour pouvait mieux que celui d'Eisenstadt entretenir et cultiver son goût musical? Chez le prince Esterhazy, Adam Liszt avait fréquenté le vieil Haydn, rencontré Cherubini, fait amitié avec Népomucène Hummel, alors dans tout l'éclat d'une renommée européenne. Parmi ces artistes, dont il enviait le sort et auxquels une autre direction de son existence aurait peut-être pu l'égaler, il soupirait sur sa vie manquée. En s'adonnant chaque jour davantage au piano il cherchait à consoler ou à étourdir ses regrets et ne faisait sans doute que les attiser.

En 1810, le prince Esterhazy envoya son comptable comme intendant à Raiding (en hongrois Dobrjàn), village peu éloigné d'Eisenstadt, dans le comitat d'Œdenbourg. Adam Liszt épousa alors une jeune Autrichienne, Anna Lager, originaire de Krems, près Vienne. C'est de ce mariage que devait naître, dans la nuit du 21 au 22 octobre 1811, Franz Liszt. Les premières années de l'enfant, heureuses et calmes, marquèrent sa jeune âme de trois impressions où s'ébauchent avec

la détermination de sa vie les traits principaux de son art : c'est à savoir la musique, la religion et l'art des tziganes [1]. Son imagination s'éveilla à « l'énigme hardiment posée par les Bohémiens devant chaque palais et chaque chaumière où ils viennent demander une chétive obole » ; il se sentait poursuivi dans ses « rêves éveillés, par ces visages cuivrés sur lesquels le hâle n'a plus de prise », et « charmé par leurs danses molles et élastiques, rebondissantes et provocantes, saccadées et impétueuses [2] » ; son oreille entendait l'infini de la liberté et de la mélancolie dans leurs gammes étrangement altérées, dans leurs mélodies tour à tour languissantes et furibondes, dans cette ornementation étincelante qu'il devait plus tard imiter et dépeindre [3]. Dans le livre luxuriant et amorphe où il a célébré ces Bohémiens de Hongrie, il compare à leur vie nomade sa propre existence de virtuose errant, et lorsque, en 1840, accomplissant la prédiction d'une bohémienne, il reviendra pour un jour au pays natal dans un « carrosse vitré », les bohé-

1. Sa *Messe hongroise du Couronnement* est une synthèse de ces deux derniers éléments : il faut convenir qu'ils ne s'accordent pas le mieux du monde et que le mysticisme de Liszt y arbore des oripeaux un peu clinquants.

2. Franz Liszt, *Des Bohémiens*, etc., nouvelle édition, Breitkopf, 1881, p. 188 et suiv.

3. *Ibid.*, p. 405-408.

miens l'accueilleront comme un frère et lui feront cortège. C'est eux qu'il glorifiera dans les célèbres *Rhapsodies* ; c'est eux qu'il chantera dans sa mélodie, pittoresque comme une ballade, des *Drei Zigeuner*, sur les vers de Lenau.

Tout jeune encore, désireux de jouer du piano comme son père qu'il ne se lassait point d'écouter, le petit Franz demandait à apprendre. Peu doué pour la pédagogie, Adam Liszt se montrait moins pressé. Mais un jour l'enfant — il avait alors six ans — reproduisit de mémoire sur le piano un thème du concerto en *ut* dièse mineur de Ries, qu'Adam Liszt venait de jouer. Le père vit là le signe d'une vocation si impérieuse qu'il ne résista plus : il enseigna la musique à son fils. Les progrès du bambin furent fantastiques : son oreille, sa mémoire et déjà son mécanisme étaient pour son entourage un émerveillement. Il ne quittait plus le piano et s'essayait déjà, de son écriture gauche, à noter ses improvisations. Il sentait pour la musique une passion dévorante, au sens propre du terme : bientôt, une fièvre lente s'empara de lui, le mina, le consuma, le mit presque à la mort. Dès la convalescence son talent n'avait fait que grandir et semblait plus mûr : Beethoven — Beethoven encore vivant, encore discuté, tenu encore par beaucoup d'adultes pour inacces-

sible — partageait ses préférences avec la musique des Tziganes.

Bientôt quelques amis furent témoins de ses prouesses et en répandirent dans le voisinage des récits qui semblaient légendaires. On fut curieux de l'entendre : à neuf ans, Liszt faisait sa première apparition en public, à Œdenbourg, dans un concert donné par un musicien aveugle, le baron von Braun. Malgré un accès de fièvre paludéenne, il provoqua les ovations de son auditoire dans le concerto en *mi* bémol de Ries et par des improvisations sur des thèmes connus. Il donna aussitôt après, avec un succès égal, un concert particulier, puis se fit entendre à Eisenstadt, chez le prince Esterhazy. Ainsi sa vocation s'affirmait : un nouveau concert à Presbourg décida de sa carrière. Dans cette ville séjournaient de nombreux « magnats » hongrois qui vinrent l'entendre : quelques-uns d'entre eux, les Erdödy, les Szápary, les Amadée, les Apponyi, se cotisèrent aussitôt pour constituer à l'enfant, pendant six ans, une bourse annuelle de six cents florins qui lui permît de poursuivre ses études sous une direction plus qualifiée que celle de son père.

Celui-ci cependant ne voulut pas se séparer de son fils et, afin de pouvoir l'accompagner, obtint du prince Esterhazy un congé illimité.

Voulant confier Franz à un maître digne de lui, Adam Liszt s'adressa d'abord à son ami Jean-Népomucène Hummel, alors maître de chapelle à Weimar et qu'il avait naguère connu chez Esterhazy. Hummel, le pianiste le plus réputé de l'Europe, ne donnait pas de leçons à moins d'un louis le cachet. Les ressources d'Adam Liszt, même augmentées par la pension des nobles hongrois ne suffisaient pas à ces exigences : le père et le fils gagnèrent Vienne.

Ce furent, pour Franz, de 1821 à 1823, deux années fécondes. Czerny, l'ami et le champion de Beethoven, le prit pour élève sans accepter aucune rétribution. Son enseignement passait pour sec et un peu mécanique : la discipline n'en devait être que plus profitable à un enfant dont les dispositions inouïes tendaient à l'exubérance et au dérèglement. Liszt, par la suite, ne manquait jamais de rendre justice à ce maître excellent[1]. Entre temps il étudiait avec Salieri, le dernier maître de Beethoven, l'harmonie et la composition musicale ; il s'y essayait sous forme de morceaux religieux, dont le caractère répondait à la vivacité de sa piété naïve ; Salieri l'exerçait aussi dans le déchiffrage des partitions d'orchestre, notamment

1. Voir F. Liszt's *Briefe*, t. I, pp. 3, 5, 106, 114, 219, 247, et t. II, p. 306.

celles de Beethoven ; il y acquit bientôt une adresse restée proverbiale et dont ses futures « partitions de piano » d'après la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou les symphonies de Beethoven, fixent à jamais le souvenir. Il se produisait enfin comme virtuose dans des concerts[1] qui lui rapportaient honneur et argent : son assurance virile, jointe à une grâce enfantine un peu frêle, lui gagnait tous les cœurs. Le séjour de Vienne l'approchait du dieu : il s'en fut chez Beethoven, en avril 1823, pour le prier d'assister à deux concerts qu'il allait donner à l'Augarten. Beethoven l'accueillit d'abord avec sa méfiance bourrue de sourd et d'hypocondriaque[2] et ne lui donna pas le thème d'improvisation que Liszt lui demandait. Mais, ayant assisté au second concert, il sauta sur l'estrade, et, à l'applaudissement général, embrassa l'enfant prodige[3]. Trente-six ans plus tôt, en 1787, une

1. Notamment le 1er décembre 1822, où, après avoir joué le concerto en *la* mineur de Hummel, il se lança dans une improvisation qui combinait l'allegretto de la symphonie en *la* de Beethoven et un motif de la *Zelmira* de Rossini.

2. Schindler dans les *Cahiers* parle d'un « accueil peu amical » (*etwas unfreundliche Aufnahme*).

3. Les fameux *Cahiers de conversation* gardent de cette visite une trace intéressante, dans les lignes suivantes où se reconnaît déjà la grande écriture de Liszt : « *Ich habe schon so oft meinen Wunsch gegen Herrn v. Schindler geäussert, die hohe Bekanntschaft mit Ihnen zu machen und bin sehr erfreut, dass es jetzt sein kann, und ich unterthänigst bitte,*

scène analogue dans cette même ville de Vienne, avait eu pour héros Mozart et Beethoven lui-même. Sans poétiser ou philosopher sur le hasard, ne peut-on voir dans ce recommencement le symbole de la continuité qui, dans l'histoire de la musique, rattache à Mozart Beethoven, et à Beethoven Liszt ?

Malgré les leçons de Czerny et de Salieri, malgré les succès publics, malgré la consécration suprême de Beethoven, Adam Liszt songea bientôt à quitter Vienne. Paris l'attirait pour son fils : l'enseignement technique de notre Conservatoire était déjà sans rival et l'éclat de la société parisienne, où le jeune virtuose pourrait briller, éclipsait alors celui de toute autre capitale. Le père et le fils quittèrent donc Vienne à l'automne de 1823 et s'acheminèrent vers Paris à petites journées, en marquant de triomphes nouveaux chacune des étapes, Munich, Stuttgart, Strasbourg. Dès son arrivée à Paris, Franz fut accueilli à bras ouverts par le facteur de pianos, Sébastien Erard : il devint vite l'enfant de la famille, en même temps qu'il contribuait à la

mir die hohe Gegenwart zu schenken. » Schindler, après avoir, dans la seconde édition de son *Beethoven*, rapporté que Beethoven assista au concert de Liszt, et sauta sur l'estrade pour embrasser l'enfant, le dément dans sa troisième édition ; mais Nohl (*Beethoven, Liszt und Wagner*, p. 199) s'appuie sur le propre témoignage de Liszt pour maintenir la première version de Schindler.

gloire de la célèbre maison. On sait quelle rude déception l'attendait ailleurs : Chérubini dirigeait alors le Conservatoire. Bien qu'Italien lui-même, il s'arma du règlement qui interdisait aux étrangers l'accès de l'établissement, et il en refusa l'entrée au petit Hongrois. Ce fut pour les Liszt une catastrophe et d'abord la ruine des espérances qui les avait expatriés. Si le Conservatoire a perdu quelque chose à ne point compter un Liszt parmi ses élèves, on peut estimer que la nature trop précoce et un peu dispersée de Liszt a perdu davantage à ne pas se voir de bonne heure astreinte à l'enseignement rigoriste qu'on y donnait. Peut-être, d'autre part, à rester ainsi en dehors de toute école, demeura-t-il plus librement exposé à toutes les influences mondaines, sociales, religieuses, artistiques et littéraires qui, entre 1825 et 1835, allaient acclimater ce jeune Hongrois au romantisme français et en faire un des héros les plus significatifs. Désormais, non seulement notre langue deviendra pour lui la langue maternelle[1], mais son esprit, jusque vers 1845, sera avant tout un esprit français, nourri de sentiments français et d'idées françaises.

Écarté ainsi du Conservatoire, Franz Liszt

1. Il parlait et écrivait le français mieux que l'allemand ; il n'avait jamais parlé hongrois.

eut pour maître de composition Paër; quant au piano il ne semble en avoir désormais plus rien appris que de lui-même. Dès les premières semaines de son séjour à Paris, il s'était d'ailleurs classé comme un virtuose hors de pair parmi les plus accomplis. La recommandation de quelques magnats hongrois lui avait ouvert les salons de l'aristocratie : il jouait chez la duchesse de Berry qui l'embrassait après l'avoir applaudi; chez le duc d'Orléans, le futur roi Louis-Philippe, qui, le voyant émerveillé par un polichinelle appartenant au petit duc de Nemours, le comblait de jouets. Au bout d'un hiver « le petit Litz » était une célébrité parisienne telle qu'on n'en avait jamais vue. Il put, dès le 8 mars 1824, tenir et gagner cette gageure de donner un concert dans la salle de l'Opéra italien; on l'y acclama[1], et de même, quelques jours plus tard, au Concert spirituel. Roehn fai-

1. Il est à remarquer toutefois, dès ce moment, que « le petit Litz », patronné par la duchesse de Berry, rencontre plus de faveur chez les *ultras* que chez les libéraux, dans la *Gazette de France* et dans le *Drapeau blanc* que dans les *Débats* : cet enfant se classe — pauvre petit ! — comme un « musicien de droite », et les *Débats* le lui feront souvent sentir, notamment l'année suivante, après la représentation de *Don Sanche*. Plus tard, ses relations avec les Saint-Simoniens, Lamennais et George Sand, et surtout l'esclandre de sa liaison avec la comtesse d'Agoult, amèneront dans cette situation un revirement complet, dont bénéficiera son rival d'un jour, Thalberg (1836).

sait son portrait, qu'une gravure de Villain permit de répandre. Enfin, chose inouïe dans les annales de l'art, l'Opéra commandait à cet enfant de douze ans et demi la musique de *Don Sanche ou le Château d'Amour*, un acte dont Théaulon et de Rancé avaient écrit le livret.

Après l'hiver parisien, ce fut la *season* de Londres. Tandis que sa mère retournait à Grätz en Autriche, Franz accompagnait à Londres Sébastien Erard. Il joua chez le roi Georges IV, dans des salons de l'aristocratie anglaise, et donna son premier concert public le 21 juin 1824. Sur les bords de la Tamise, « master Liszt » ne fut pas moins fêté qu'à Paris « le petit Litz », quoique avec un enthousiasme plus réservé dans ses manifestations. Il semble aussi que la curiosité britannique l'ait regardé beaucoup comme le jockey de « M. Erard's grand pianoforte of seven octaves » et comme le démonstrateur prestigieux de la mécanique à double échappement, alors dans toute sa nouveauté : la présence à ses côtés de l'inventeur lui-même, était d'ailleurs bien faite pour donner ce caractère à ses *performances*. Franz termina l'année en Angleterre où il poursuivit la composition de *Don Sanche*, qu'il revint soumettre à Paër au début de 1825. Il accomplit ensuite une tournée triomphale dans la province française —

Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Nîmes, Lyon, Marseille — avant de retourner pour une seconde *season* en Angleterre. Dans un de ses concerts, à Manchester, le 20 juin 1825, on exécuta une « grande ouverture » de sa façon : c'est probablement celle de *Don Sanche*. L'ouvrage, en effet, était dès lors tout prêt. Son audition, devant les directeurs de l'Opéra, eut lieu le 30 juillet; l'ordre de le monter fut communiqué le 11 août par la direction des Beaux-Arts, la distribution des rôles (où brillait A. Nourrit) arrêtée le lendemain; la répétition générale eut lieu le 15 octobre et la première représentation le 17 octobre. Elle fut suivie seulement de trois autres : c'était un succès d'estime, sur lequel les rapports de la presse diffèrent. La *Gazette de France* est favorable à « notre petit Mozart en herbe », tandis que les *Débats*, probablement par la plume de Castil-Blaze, lui refusent à jamais le moindre talent pour la composition. Liszt fut ici victime d'un malentendu : le public attendait de lui une œuvre dont la valeur fût au niveau de son talent d'exécution. Mais, d'un « Mozart en herbe » lui-même, on peut attendre *Lucio Silla*, on ne peut exiger *Don Giovanni* ou bien c'est demander l'impossible. *Don Sanche* ne manque pas de mélodies pimpantes et on y discerne un sens réel de la musique dramatique;

son asservissement bien naturel à la mode superficielle qui régnait alors laisse deviner cependant une familiarité plus honorable avec Gluck, Mozart et Beethoven ; c'était trop peu pour égaler, en 1825, le succès du compositeur aux triomphes du virtuose. Si *Don Sanche* prend aujourd'hui l'intérêt d'un document demeuré unique dans l'œuvre de Liszt, qui n'a jamais plus abordé la scène, il n'offre en lui-même que la valeur d'un essai, dont la main d'un professeur a pu d'ailleurs mettre au point l'écriture et l'instrumentation [1].

L'année suivante (1826), Liszt publiait à Marseille, chez Boisselot, douze études pour le piano, dont l'importance est considérable [2], car

1. La partition de *Don Sanche* est inédite ; elle passait pour avoir disparu dans l'incendie de l'Opéra en 1873, et les biographes de Liszt étaient unanimes à en déplorer la perte. Un hasard m'a permis de retrouver cette partition d'orchestre tout entière — celle même qui a servi aux répétitions et représentations — à la bibliothèque de l'Opéra de Paris. J'en ai donné ailleurs une analyse détaillée avec citation des principaux thèmes (Jean Chantavoine, *Musiciens et poètes*, pp. 101 et suiv.) ; l'ouverture et un air de ténor ont paru, en réduction pour le piano, dans la *Musik* (3es Jahr (1904) Heft 16 (Zweites Maiheft), Berlin, Schuster et Lœffler), et un air de soprano dans le supplément (réservé aux abonnés) du *Courrier musical* (14e année, n° 11, 1er juin 1911).

2. Elles portent le numéro d'œuvre VI ; elles ont été précédées, dans l'ordre de la composition, par un *Tantum ergo*, par une *Sonate* pour piano (restée inédite et avec laquelle un jour Liszt mystifia le violoniste Rode en la lui donnant pour

il s'est borné plus tard (1838) à en augmenter les développements et à en compliquer l'écriture pour en faire ses célèbres *Douze études d'exécution transcendante*, dont la quatrième, à son tour, est devenue le fameux poème symphonique de *Mazeppa*, c'est-à-dire l'une de ses œuvres les plus belles et les plus caractéristiques. De retour à Paris, il poursuivit avec Reicha l'étude du contrepoint, avant d'entreprendre dans l'hiver 1826-27 une tournée en Suisse.

Peut-être faut-il attribuer à l'agitation d'une pareille existence, accablante pour un adolescent, l'immense besoin de calme, de repos, de vie contemplative que sa piété traduisit par une crise ardente de mysticisme. Franz déclara tout net à son père qu'il voulait renoncer à la carrière musicale, entrer au séminaire et se faire prêtre ; Adam Liszt lui remontra que la soumission aux volontés de Dieu consistait à développer les dons qu'un jeune artiste tient de sa grâce. Liszt resta donc pianiste : mais sa piété ne diminuait point de ferveur ; il joignait aux fatigues de son métier des pratiques d'ascétisme

une sonate de Beethoven), par un *Impromptu* (1824, op. III) sur des thèmes de Rossini et Spontini, par un *Allegro de bravoure* (1825 (?), op. IV) et par un concerto de piano en *la* mineur aujourd'hui perdu.

qui l'épuisaient. La Faculté lui ordonna un séjour au bord de la mer : à peine installé avec son fils à Boulogne-sur-Mer, Adam Liszt y mourait en quelques jours d'une fièvre maligne, à l'âge de quarante-sept ans[1].

Ce fut pour le jeune homme, dans l'isolement d'une villégiature, un coup terrible qui devait modifier profondément l'orientation de son existence. La discipline affectueuse et ferme d'un père excellent lui manquait à l'heure même où sa jeunesse en aurait eu le plus grand besoin. Sans doute, sa mère quitta bien vite l'Autriche pour le rejoindre à Paris, dans un petit appartement de la rue Montholon, et elle se consacra à son fils avec le plus tendre dévouement, qui ne valait pas une direction à la fois plus virile et plus expérimentée. Les trois années qui suivirent furent sombres et romanesques.

Franz donnait un grand nombre de leçons dans l'aristocratie parisienne. Parmi ses élèves se trouvait M[lle] Caroline de Saint-Cricq, fille de Son Excellence le comte de Saint-Cricq, ministre du Commerce et des manufactures. Elle était

1. Au moment de mourir, Adam Liszt prédit à son fils que les femmes troubleraient son existence : Franz, encore très innocent, ne comprit pas cette prédiction, qu'il rappelle dans une lettre à la princesse de Wittgenstein (*Briefe*, VII, 82) du 26 août 1874 en ajoutant : « Plus tard, mes amours ont commencé bien tristement ». Voir *infra*, p. 21.

belle, instruite, intelligente : elle avait seize ans, il en avait dix-sept. Mme de Saint-Cricq allait mourir : elle fit à son mari cette suprême recommandation : « S'ils s'aiment, laissez-les être heureux ! » Néanmoins, Son Excellence ayant appris qu'un beau soir la leçon de piano s'était poursuivie jusqu'à minuit, décida poliment que ce serait la dernière. Mlle de Saint-Cricq tomba malade, voulut prendre le voile, et finit par épouser un hobereau béarnais, M. d'Artigaux : elle n'oublia jamais Franz. Lui non plus ne l'oublia jamais : le premier épisode sentimental de sa vie si mouvementée en resta le plus pur et pour lui-même le plus cher. En 1844, après sa rupture définitive avec Mme d'Agoult, il revit à Pau Mme d'Artigaux, composa en son honneur une mélodie passionnée sur des vers de Georg Herwegh (*Ich möchte hingehn*) [1] et transcrivit pour le piano, en les lui dédiant, deux mélodies béarnaises. Enfin, son testament, ré-

1. Ce lied, avait-il écrit sur le manuscrit, est le « testament de ma jeunesse ». Et, en mars 1854, nous lisons dans une de ses lettres à la princesse de Wittgenstein qu'il présentait par lettre à Mme d'Artigaux : « Son père nous a fait à l'un et à l'autre beaucoup de mal, avec les plus raisonnables intentions du monde. Je ne lui en ai jamais voulu et depuis six ans [c'est-à-dire depuis sa rencontre avec la princesse], je fais plus et mieux que lui pardonner. J'espère qu'un jour ou l'autre nous rapprochera de Caroline. C'est la seule personne que je désire que vous connaissiez. Vous lui ferez du bien et elle vous sera douce. » *Briefe an die Fürstin Wittgenstein*, I, 184.

digé à Weimar le 14 septembre 1860, dispose pour elle d'un joyau monté en bague. Au premier moment de leur séparation, ainsi que sa jeune amie, Franz fit une maladie : son mysticisme, exalté encore par la fréquentation du musicien Christian Urhan (1790-1845), le détachait d'une terre qu'il semblait à la veille de quitter. Il languissait, il dépérissait. Le bruit de sa mort courut et il eut même les honneurs d'une nécrologie émue dans les colonnes de l'*Étoile*. Sa longue convalescence se manifesta par un extraordinaire appétit de lecture : celle de *René* n'y pouvait manquer et était d'ailleurs propre à le rejeter dans son mal. Il y joignit pêle-mêle Montaigne et Ballanche, Lamennais et Voltaire, Lamartine et Sainte-Beuve. Au théâtre, son enthousiasme s'enflammait pour *Marion Delorme* et pour *Guillaume Tell* ; son avidité de connaître, d'absorber les idées et les sentiments de son siècle dépassait toute mesure. On sait son mot admirable et naïf : « Monsieur Mignet, apprenez-moi toute la littérature française ! » auquel Mignet répondit avec un juste ahurissement : « Une grande confusion semble régner dans la tête de ce jeune homme. » De cette grande confusion, quelques lueurs assez belles commençaient pourtant à se dégager : la lecture des philosophes, des penseurs,

des poètes, de toutes ces pages pleines d'idées et de sentiments auxquels chacun vient se nourrir, amena le jeune homme à considérer avec quelque dédain le simple métier de virtuose; il eut l'ambition de devenir leur émule et parfois l'illusion de devenir leur égal. Il se mit à rêver d'un art musical qui, lui aussi, exprimerait quelque chose de supérieur au simple agrément des notes, à l'élégance des formules, à l'équilibre de la composition, d'un art évocateur d'idéal, d'infini, de foi, d'amour. Les multiples et diverses expériences des années suivantes, durant cette période de fermentation romantique, vont l'affirmer dans cette doctrine et le diriger plus avant dans cette voie.

Il fut tiré de sa torpeur ardente par le canon de Juillet : « Le canon l'a guéri ! » affirmait sa mère et elle ne se trompait pas. La fièvre des « trois glorieuses » dicta à ses dix-neuf ans l'ébauche d'une *Symphonie révolutionnaire* : un fragment s'en retrouve dans sa *Marche héroïque* et il en a repris le principe dans son poème symphonique *Héroïde funèbre* où quelques notes de la *Marseillaise* claquent comme des loques d'un drapeau dont le vent dispute à sa hampe les derniers lambeaux. D'autre part, l'enfant gâté des *ultras* se réveilla démocrate, socialiste, en conservant l'aristocratie de ses goûts personnels, et

ce dédoublement ne lui inspira jamais qu'une médiocre estime pour le « juste milieu » représenté par Louis-Philippe et ses ministres. Son inclination le porta dès lors vers certaines formes sociales et religieuses du romantisme — Saint-Simon et Lamennais — comme en musique vers les révolutionnaires de l'art, Berlioz, le révolutionnaire de la composition, Paganini, le révolutionnaire de la technique. Il fit, de la *Symphonie fantastique* du premier, une partition de piano que lui seul pouvait jouer, dont il paya la publication, qu'il exécuta dans ses concerts en France et en Allemagne, et qui n'a pas peu contribué à fonder la réputation de Berlioz outre-Rhin ; d'après les *Caprices* du second, il écrivit les six extraordinaires *Études* de bravoure et la fantaisie sur la *Clochette* qui représentent, aujourd'hui encore, un des sommets de la technique du piano.

Mais le violon de Paganini éveille en son âme des harmoniques dont les vibrations se propagent bien au delà de la musique. Ecoutez plutôt : « Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés : Homère, la Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur ;

de plus je travaille quatre à cinq heures d'exercices (tierces, sixtes, octaves, trémolos, notes répétées), etc... René, quel homme, quel violon, quel artiste! » Or, son correspondant ne s'appelle pas du tout *René*; il s'appelle *Pierre*. Mais, au coup d'archet de Paganini, ce jeune musicien romantique tombe dans la prosopopée littéraire. Quel trait plus significatif que cette invocation hallucinatoire au héros de Chateaubriand : c'est le germe des « poèmes symphoniques » ; seront-ils autre chose, par endroits, que des prosopopées[1] ?

Le Père Enfantin et l'abbé de Lamennais exercèrent sur lui une action d'un autre ordre. Le jeune Liszt, s'il a fréquenté Ménilmontant[2], n'est jamais entré dans la confrérie saint-simonienne; il n'en a jamais porté le costume ; il en a seulement goûté les idées, dans ce qu'elles avaient d'ailleurs de plus vague ; peut-être s'est-il attaché surtout à la recherche de la « femme rédemptrice » qui, à défaut de Caroline de Saint-Cricq, lui apparut successivement dans la comtesse de Laprunarède, la comtesse d'Agoult, la princesse de Sayn-Wittgenstein — sans parler des autres.

1. A M. Pierre Wolff, du 2 mai [1832], *Briefe*, I, 7.

2. Nous le rencontrons également à la Salpêtrière où il se prête à des expériences touchant l'effet de la musique sur une grande agitée.

L'influence de Lamennais fut plus sérieuse et plus profonde. Lamennais entrevoyait entre l'art et la religion une collaboration dont l'idée devait également séduire un artiste pieux, voire même mystique; Lamennais critiquait la doctrine stérile de l'art pour l'art, au moment où Liszt se sentait lui-même éloigné de la virtuosité pure dont il avait déjà épuisé les ressources et les triomphes ; Lamennais assignait à l'art pour objet suprême le perfectionnement moral de l'homme, à l'heure où Liszt, dans l'enthousiasme assuré de ses vingt ans, voulait remplir la musique d'idées et de sentiments. Pour Liszt, Lamennais était l'apôtre tout ensemble de son art et de sa foi ; pour Lamennais, Liszt était un jeune héros en qui s'incarnait son idéal de l'artiste. Ils entretenaient l'un avec l'autre une correspondance et des relations suivies ; Liszt fut l'hôte de Lamennais à la Chênaie, dans l'automne de 1834. C'est dans cette même année que Liszt venait d'écrire pour la *Gazette musicale* un fragment, publié plus tard, sur l'ennoblissement de la musique d'église, fragment terminé par cette formule qui semble une devise de Lamennais : « Le peuple et Dieu ». C'est dans cette même année, après les troubles ouvriers dont la ville de Lyon avait été ensanglantée, qu'il écrivait pour le piano une page héroïque et

sombre, *Lyon*, qui porte en épigraphe le cri de ralliement des Lyonnais :

Vivre en travaillant, — Mourir en combattant.

et dont la dédicace est à M. F. de L...[1].

Cette universelle curiosité, même un peu brouillonne, avait pour premier avantage de mettre le jeune homme en relations d'amitié avec les hommes les plus distingués de son temps et lui assurait une société d'amis telle qu'aucun musicien ne pouvait encore se flatter d'en avoir eu. Comparez l'entourage d'un Mozart, d'un Beethoven, voire d'un Schumann, d'un Mendelssohn et d'un Wagner, à celui d'un Liszt. D'ailleurs, pour que ces poètes, ces écrivains, ces philosophes l'admissent ainsi dans leur amitié, ne fallait-il pas que l'on sentît, que l'on reconnût déjà en lui, autre chose qu'un virtuose supérieur? Les poètes, avec Émile Deschamps, saluent comme un des leurs :

Liszt, Liszt qui changerait, sans changer de délire,
Les notes pour les vers, le clavier pour la lyre[2].

1. Lamennais. — *Lyon* est le premier des morceaux dont se composent les *Années de Pélerinage* : affaire d'inspiration, comme on le voit, non moins que d'itinéraire. Jusque dans sa vieillesse, Liszt aimait à rappeler son amitié avec Lamennais.

2. Émile Deschamps, *OEuvres complètes* (Paris, 1873, Lemerre, t. IV, p. 41).

Sans doute la séduction de sa personne était ici pour beaucoup, mais le caractère de ses écrits, livres, articles, lettres, où dans un désordre souvent incommode, du moins les idées abondent et les images scintillent, leur exubérance même témoigne de l'éclat que devait avoir sa conversation. Le sarcastique Heine l'ayant raillé de vouloir ainsi goûter à toutes les idées, toucher à tous les systèmes, Liszt lui répondit un jour, non sans vérité ni sans noblesse : « Vous m'accusez d'avoir un caractère *mal assis* et pour preuve vous énumérez [les] nombreuses causes que j'ai, selon vous, embrassées avec ardeur, les *écuries philosophiques* où j'ai tour à tour choisi mon *dada*. Mais dites ? Cette accusation que vous faites peser sur moi tout seul, ne devrait-elle pas, pour être équitable, peser sur notre génération tout entière ?... Ne sommes-nous pas tous assez mal assis entre un passé dont nous ne voulons plus et un avenir que nous ne connaissons pas encore ? Vous-même... vous qui avez une haute mission de penseur et de poète, avez-vous toujours bien discerné les rayons de votre étoile ?... Le siècle est malade, nous sommes tous malades avec lui et, voyez-vous, le pauvre musicien a encore la responsabilité la moins lourde, car celui qui ne tient pas la plume et ne porte pas l'épée peut s'abandon-

ner sans trop de remords à ses curiosités intellectuelles et se tourner de tous les côtés où il croit apercevoir la lumière[1]. » De fait, cette curiosité encore un peu erratique se fixera bientôt sur l'art musical : lorsque, en 1840, mourra ce Paganini tant admiré par lui en 1832, Liszt tournera en manifeste son oraison funèbre : « Le vide que laisse après lui Paganini sera-t-il bientôt comblé ?... La royauté artistique qu'il avait conquise passera-t-elle en d'autres mains ? L'ARTISTE-ROI est-il encore possible ? Je n'hésite pas à le dire, une apparition analogue à celle de Paganini ne saurait se renouveler... Que l'artiste de l'avenir renonce donc, et de tout cœur, à ce rôle égoïste et vain, dont Paganini fut, nous le croyons, un dernier et illustre exemple ; qu'il place son but non en lui mais hors de lui ; que la virtuosité lui soit un *moyen* et non une *fin*, qu'il se souvienne toujours qu'ainsi que noblesse et plus que noblesse sans doute : GÉNIE OBLIGE[2]. »

1. De Venise, le 15 avril 1838. *Pages romantiques*, pp. 201 et suiv. (F. Alcan).

2. *Revue et Gazette musicale*, 1840, pp. 431-432 ; il faut anticiper de quelques années si l'on veut demander à Liszt lui-même un témoignage sur cette période de sa formation intellectuelle et artistique. L'ordre de la chronologie en souffre ; mais la vérité de la psychologie y gagne.

*
* *

Tandis que son esprit s'imbibait ainsi de toutes les idées romantiques, absorbant à la fois l'art, la philosophie, la religion, la sociologie, la littérature, Franz passait d'une adolescence débile à une robuste virilité; et il y mettait une grâce irrésistible. Dès 1829, on fait sur lui des vers :

En vain tu te tais, jeune homme amoureux !
Tes grands yeux cernés, ta démarche lente,
Ta joue empourprée et ta voix absente,
Va, tout nous apprend que tu fus heureux...

En 1832, Devéria fixe, sur un charmant dessin, l'image de cette langueur qui se trempe, appelant et promettant à la fois la caresse. C'est encore un enfant, déjà c'est un homme. Elégiaque et hoffmannesque, il est mince, mais il est grand; une longue chevelure encadre son visage pur, aux traits candides, au profil marqué ; il semble nonchalant, mais ses deux mains déchaîneront à l'instant des tempêtes qui doivent gronder dans son cœur. S'il paraît frêle, on le devine pourtant robuste ; ou bien c'est le contraire : tout à l'heure il allait fracasser son

Erard et c'est lui maintenant qui tombe évanoui[1]. Qu'il semble expirer et l'on voudra se pâmer avec lui; mais que soudain se réveille l'ouragan de son génie et l'on succombera tout de même. Pour les femmes nées au moment d'Austerlitz, ce jeune homme est bien intéressant. Nous venons de voir d'ailleurs que, depuis quelques années, son existence l'a préparé à partager les folies qu'il peut susciter : saturé de phraséologie, le voici mûr pour les amours[2].

Déjà il a passé l'hiver de 1832-1833 chez la comtesse Adèle Laprunarède, entre une jeune femme, un barbon et une vieille tante, dans un château perdu des Alpes et bloqué par les neiges. On sait à Paris et on ne se fait pas faute de dire qu'une passion a provoqué cette éclipse de l'astre : à son retour, de quelle auréole nouvelle ne rayonne-t-il pas ? C'est à ce moment que le dieu des amours romantiques va le présenter à la comtesse d'Agoult et à George Sand.

Marie de Flavigny, fille d'un émigré français et d'une jeune veuve allemande issue de la famille Bethmann, était née en 1805 à Francfort-sur-le-Mein. Mariée en 1825 au comte Charles

1. A un concert de l'Hôtel de Ville, en 1835.

2. Jusqu'à un âge avancé, Liszt exerça sur les femmes un attrait violent auquel répondait chez lui une galanterie empressée, un peu vaniteuse peut-être, mais servie par les ressources d'une complexion particulièrement généreuse.

d'Agoult, dont l'âge atteignait alors le double du sien, sa fortune, sa beauté, son intelligence, l'éclat de sa conversation l'avaient bien vite portée au premier rang de la haute société parisienne ; dans son salon brillant, recherché et varié, un « lion » comme Franz Liszt ne pouvait manquer de paraître ; il y reparut souvent, et un sentiment très vif naquit bientôt entre la Comtesse et le pianiste. Il semble peu probable qu'ils y aient tout de suite cédé ; il y fallait, selon les exigences de l'époque, un peu de littérature, que George Sand vint y mettre. En 1834, au moment même où elle publiait, dans la *Revue des Deux Mondes*, *Leone Leoni*, Jules Janin la recommanda à Liszt pour quelque œuvre de charité ; aussitôt après, Musset amenait Liszt à une des soirées de Sand où Franz aurait d'abord ressenti, devant cette femme étrange, une sorte d'éloignement. Cette première impression ne dura pas et ils éprouvèrent bientôt un réel plaisir à causer l'un avec l'autre. A l'auteur de *Leone Leoni,* Liszt parlait de Mme d'Agoult et l'on devine assez les encouragements qu'il en devait recevoir ; à Mme d'Agoult, il vantait l'esprit indépendant de George Sand et l'on devine mieux encore ce qu'ici parler voulait dire. La maladie et la mort d'un enfant, que Liszt veilla souvent aux côtés de la mère. firent le reste : des an-

goisses et un deuil partagés jetèrent la comtesse d'Agoult dans les bras de Franz [1]. Avec une belle crânerie, préférant le scandale à l'hypocrisie, ils quittèrent Paris en 1835 et s'installèrent ensemble à Genève jusqu'à la fin de 1836 [2]. La mère de la Comtesse, qui les avait d'abord accompagnés pour sauver les apparences, les laissa bientôt seuls. Cette union, d'où naquirent trois enfants [3], devait, à travers bien des vicissitudes, durer jusqu'en 1844.

La première année en fut la plus heureuse. Si Liszt évaluait son bonheur à la mesure de son amour-propre et la comtesse le sien à la mesure d'une folie qu'elle qualifiait trop volontiers de sacrifice, qui donc en effet pouvait être plus heureux que ces deux amants, un pianiste enlevant une grande dame à son mari, à ses enfants, à son luxe, à son monde, et une grande dame renonçant à tout cela pour l'amour d'un pianiste ? Fallait-il que l'on s'aimât ! Mais précisément un

1. Peut-être enfin que, sous la comtesse d'Agoult, perçait déjà Daniel Stern et qu'elle crut bon, pour avoir le talent d'une George Sand, de se procurer à elle aussi son Musset.

2. Voir H. Kling, *Franz Liszt während seines Aufenthaltes in Genf 1835-36* (Neue Zeitschrift für Musik, LXVII, n°s 16, 17 et suiv.).

3. Daniel, Blandine et Cosima ; Daniel mourut vers sa vingtième année ; Blandine devint la femme de M. Émile Ollivier et mourut fort jeune aussi ; on sait que la seconde fille, Cosima, épousa en premières noces le pianiste Hans von Bülow et, après son divorce d'avec celui-ci, Richard Wagner.

pareil amour, fondé sur le mépris des devoirs, risque de se tuer lui-même, lorsque bientôt il devient à son tour un devoir qui est plus lourd que tous les autres. Liszt, dans un sentiment de délicatesse chevaleresque auquel plus tard le comte d'Agoult lui-même rendait justice, Liszt voulait subvenir seul à l'entretien de sa compagne, sans qu'elle touchât même les revenus assez considérables de sa fortune personnelle. Il ne pouvait d'ailleurs gagner en Suisse que peu d'argent et Mme d'Agoult, en raison de sa naissance, de son éducation, de ses habitudes, supportait moins bien que lui cette pauvreté relative. Elle s'ennuyait « à pierre fendre » [1] : elle semble aussi, dans la déchéance à laquelle son coup de tête la condamnait, avoir pour ainsi dire prétendu conserver en face de Liszt toute la hauteur dont elle venait justement de se précipiter et avoir toujours marqué, jusque dans leur intimité irrégulière, la distance entre la grande dame et le plébéien. Liszt, de son côté, prétendait se mettre de niveau avec elle : les considérations sur la situation des artistes, qu'il publia vers cette date dans la *Gazette mu-*

1. D'après Liszt (dans Janka Wohl, *François Liszt*), c'est même Liszt qui lui aurait conseillé d'écrire pour se distraire, et l'historien Sismondi, rencontré par eux à Genève, qui aurait intéressé aux questions politiques la future Daniel Stern.

sicale[1], toutes pleines d'ailleurs d'idées neuves et généreuses, de vues larges et hardies, me paraissent porter un caractère subjectif très accentué. En plaidant pour la musique et pour l'élever au rang de la poésie, de la science, de la philosophie, de la politique, je ne dis point que Liszt se trompe, mais il trahit une intention manifeste de s'élever soi-même, sur les ailes de l'art, jusqu'à la hauteur des poètes, des savants, des philosophes, des hommes d'État dont l'opinion s'occupe et qui la guident. En rehaussant ainsi le rôle de l'artiste, ne réclame-t-il pas pour lui-même une sorte de dignité aristocratique qui le mette de pair avec toutes les autres aristocraties ? Ne proclame-t-il pas une égalité de naissance, grâce à laquelle l'union d'une comtesse avec un pianiste pourra être mieux qu'une mésalliance et lui-même autre chose que le prince consort d'un adultère morganatique ?

Cet amour si romanesque, si absolu, reposait donc sur un malentendu fondamental qui, de jour en jour, affleurait plus sensiblement à mesure que la vie quotidienne et l'habitude dissipaient les illusions de sa première ivresse.

1. *De la situation des artistes*, etc., voir Fr. Liszt, *Pages romantiques*, pp. 1 et suiv. Liszt attribue à Orphée lui-même cette spécification progressive des arts qui a réduit les artistes à un rôle subalterne et causé chez eux « une mesquinerie mercantile ».

Néanmoins, la présence à ses côtés d'une femme aussi intelligente, aussi cultivée, aussi distinguée dans tous les sens du mot que la belle Marie de Flavigny, devait marquer aussitôt sur l'esprit de Liszt et sur son talent. Dans leur retraite amoureuse, il abandonnait l'exécution pour la composition ; avec la Comtesse il lisait Dante, Pétrarque, Byron, Sénancour ; ils écoutaient ensemble, dans les beaux paysages de la Suisse, ces échos d'héroïsme et de poésie dont on ne sait pas bien dire s'ils chantent ou s'ils se reflètent. Ainsi se formera le recueil des *Années de Pélerinage*, avec leur sombre *Vallée d'Obermann*, leur *Lac de Wallenstadt*, vaporeux et mouvant, avec le tintement impondérable des *Cloches de G...*, avec l'héroïque recueillement qui fait à la *Chapelle de Guillaume Tell* le rempart d'une prière et d'un hommage. Liszt a désormais trouvé sa vocation lyrique : il en doit certainement quelque chose à Mme d'Agoult, à cette atmosphère mêlée de passion et d'intellectualité qu'il respirait autour d'elle et sur ses lèvres même, quoiqu'elle eût les dents vilaines.

George Sand éprouva une furieuse envie de voir ce couple qui semblait vivre un de ses romans. Sans connaître encore la comtesse d'Agoult, elle lui écrivait à Genève dès le mois de mai 1835 : « Ma belle Comtesse aux cheveux

blonds, je ne vous connais pas personnellement, mais j'ai entendu Franz parler de vous et je vous ai vue. Je crois que, d'après cela, je puis sans folie vous dire que je vous aime, que vous me semblez la seule chose belle, estimable et vraiment noble que j'aie vue briller dans la sphère patricienne... Vous êtes pour moi le véritable type de la princesse fantastique, artiste, aimante et noble de manières, de langage et d'ajustements, comme les filles des rois aux temps poétiques... Adieu, chère Marie. *Ave, Maria, gratia plena!* » Passons sur le dernier mot, dont la pire grossièreté n'est peut-être pas dans le blasphème que la foi y peut relever... George Sand satisfit, l'année suivante, son désir de connaître enfin la belle Marie : accompagnée d'Adolphe Pictet, de Solange, de Maurice, elle rejoignit Liszt et la comtesse d'Agoult, pour faire avec eux, en octobre 1836, le voyage de Chamonix. Ce fut une belle promenade littéraire où le mariage, la famille, les lois et la société durent plus d'une fois s'entendre dire leur fait par des gens qui joignaient volontiers le geste à la parole[1]. Sur les registres d'hôtel, Liszt

1. Voir George Sand : *Lettres d'un voyageur* ; A. Pictet : *Une course à Chamounix*, conte fantastique (Genève, 1872, Cherbuliez et Cie) ; F. Liszt : *Pages romantiques*, pp. 128 et suiv.

s'inscrivait comme « musicien philosophe, né au Parnasse, venant du Doute, allant à la Vérité »; à son tour la comtesse d'Agoult remplissait ainsi les feuilles signalétiques : « *Nom des voyageurs :* famille Piffoëls ; *Domicile :* la Nature ; *D'où ils viennent :* de Dieu ; *Où ils vont :* au Ciel ; *Lieu de naissance :* Europe ; *Qualités :* flâneurs ; *Date de leurs titres :* toujours ; *Délivrés par qui :* par l'opinion publique ». A ce *toujours* on reconnaît l'orgueil de la patricienne ; mais on s'étonne qu'elle pousse l'amour des « titres » jusqu'à se targuer de ceux dont pouvait, en une pareille aventure, la gratifier l' « opinion publique »... De Savoie on remonta jusqu'en Suisse ; à Fribourg, il y a des orgues célèbres et Liszt fit retentir les voûtes de la cathédrale d'une improvisation dont Pictet parle avec un émoi quasi religieux : c'est un conte d'Hoffmann qu'ils viennent de vivre. Nous voyons le pianiste manier pour la première fois l'instrument aux cent voix pour lequel il écrira plus tard ses variations sur le choral du *Prophète* et celles sur un thème de Bach.

Pourtant des nouvelles inquiétantes arrivaient de Paris ; l'absence prolongée de Liszt compromettait sa renommée. Un rival, Thalberg, faisait mine de le supplanter dans la faveur du public, exploitant d'ailleurs la réprobation que

Liszt venait de s'attirer dans l'aristocratie, par le scandale de ses amours avec la noble comtesse d'Agoult. Malgré l'avis de celle-ci, il fallait revenir, pour disputer le terrain menacé, pour regagner au besoin le terrain perdu. Reparaître à Paris était pour Mme d'Agoult une impossibilité. George Sand lui offrit, pour l'hiver 1836-1837, l'hospitalité de Nohant, qu'elle accepta. Liszt y venait lui-même dans l'intervalle des concerts qu'il avait dû donner pour reprendre, non sans lutte d'abord, mais bientôt sans contestation, sa suprématie auprès du public parisien. Les plus prévenus contre lui à son apparition sur l'estrade, ne pouvaient lui tenir rigueur dès la dixième mesure. Victorieux, il passa trois mois à Nohant, de mai à juillet 1837, trois mois, écrit-il à Adolphe Pictet, « d'une vie pleine et sentie ». Tandis que George Sand alignait les dissertations de *Mauprat*, il mettait en « partition de piano » les symphonies de Beethoven et transcrivait déjà quelques lieder de Schubert, parmi lesquels le *Roi des Aulnes*. Mais la bonne harmonie s'était altérée entre la comtesse d'Agoult et George Sand : la blouse de George, ses façons quelque peu bohêmes de paysanne socialiste froissaient les robes de soie de la « patricienne » et ses manières aristocratiques. Enfin et surtout, Mme d'Agoult paraît

avoir été jalouse. George Sand, à qui Liszt venait de présenter Chopin et déjà éprise du poitrinaire polonais, désirait sa visite à Nohant; il ne vint pas. Mme d'Agoult craignit-elle que son impétueuse hôtesse, à défaut de Chopin, se rabattît sur Liszt? Il le semble et elle l'a dit[1]. Dans quelle mesure cette jalousie fut-elle justifiée? Par les intentions de George Sand, peut-être, mais non par les faits. Dès le 19 janvier 1835 nous voyons George Sand se défendre, dans une lettre à Liszt, contre les soupçons que provoquait leur amitié. Mais après tout, c'était peut-être malgré elle que ces soupçons portaient à faux... George Sand, qui s'intéressa tout de suite à Liszt, n'était point femme à ne pas le lui manifester : mais il faisait alors la cour à Mme d'Agoult, et il aimait trop les femmes pour répondre aux sentiments d'une qui contredisait par des allures masculines ce que ses avances pouvaient supposer de plus féminin. Il l'avait du moins comprise : il lui présenta Chopin[2]. On sait ce qu'il advint de cette rencontre et les soins que Sand prit de Chopin, sans qu'on puisse décider si par eux il fut prolongé ou achevé[3].

1. Voir Mme Adam (Juliette Lamber). *Mes premières armes littéraires et politiques* (Paris, 1904, Lemerre), p. 203.

2. Quelques années plus tard, il lui fit aussi cadeau d'une pipe.

3. Il y a dans les aventures successives de George Sand une continuité et une solidarité curieuses : Musset lui pré-

Le voyage à Chamonix et le séjour de Liszt à Nohant, pendant l'intérim entre Musset et Chopin, étaient de nature à inquiéter Mme d'Agoult : George Sand, qui se connaissait et se savait connue, éprouva de nouveau, par la suite, le besoin de prévenir les soupçons et d'affirmer derechef la pureté de ses rapports avec Liszt en donnant l'argument qui, de sa part, pouvait en effet sembler le plus décisif : « Il m'aurait été aussi impossible d'aimer Liszt que les épinards. » Mais peut-être cette répugnance ne doit-elle s'entendre que des épinards trop verts. Autrement, elle avait, Dieu merci, assez bon estomac pour que, si les épinards l'éloignaient de Liszt, Liszt la convertît aux épinards. Du moins Mme d'Agoult en eut grand peur et les deux amies se quittèrent en juillet 1837[1].

sente Liszt et Liszt lui présente Chopin. Je ne puis me défendre de sentir que Chopin, dans sa *Barcarolle*, a chanté les promenades faites par George Sand sur les lagunes de Venise avec le frêle Musset et le robuste Pagello : on distingue là un transfert de la sensibilité très intéressant. C'est presque le *lampada tradunt* de Lucrèce, mis en français par le capitaine Clavaroche. En revanche, il faut lire dans les souvenirs de Mme Janka Wohl (*op. cit.*) la scène, digne de Poë, où en 1847, déjà empoisonné d'alcool, Musset, après trois verres de Bordeaux bus chez Liszt et après une improvisation de celui-ci au piano, supplie son ami de le réconcilier avec Sand et où Liszt, reconduisant Musset en fiacre rue du Bac le voit, au lieu de rentrer chez lui, entrer dans un mauvais cabaret.

1. Liszt ne devait plus revoir George Sand. Ils échangèrent encore quelques lettres cordiales et aussi quelques observa-

Liszt et la comtesse gagnèrent par étapes Bellaggio pour y attendre la naissance dès lors prévue d'un enfant. Ce fut une fille, qui vint au monde au mois de février 1838 et, étant née sur les bords enchantés du lac de Côme, reçut le prénom de Cosima. Dans le calme de cette belle nature italienne, Liszt composa sa *Fantasia quasi una sonata* « après une lecture de Dante », dont le poème était déjà et resta toute sa vie pour lui un livre de chevet; et il remania ses modestes exercices de 1826 pour en faire les douze formidables *Etudes d'exécution transcendante*. Dès le printemps de 1838, il reprenait son existence de virtuose errant par une tournée qui le conduisit notamment à Milan où il eut quelques démêlés avec la presse, et à Venise. Ayant appris, dans cette ville, que de violentes inondations du Danube ravageaient l'Autriche,

tions aigres-douces relativement à Chopin, dans le *Chopin* de Liszt (à propos de *Lucrezia Floriani*, roman où Sand se défendait d'avoir mis en scène Chopin sous les traits du prince Karol) et dans l'*Histoire de ma vie*. Plus tard il blâma les idées de George Sand, « ses incursions ravageuses contre les croyances et les pratiques catholiques »; ce qui ne l'empêche pas, la même année (1855), de lui présenter par lettre la princesse de Sayn-Wittgenstein et de l'appeler encore *Piffoël* comme en 1836 à Chamonix. Et, lisant en 1882 la correspondance de George Sand, il vante à Mme Malwina Tardieu les lettres politiques de Sand en 1852, « chefs-d'œuvre de jugement et de divination » où respire le « génie d'un grand cœur ». La brouille entre George Sand et la comtesse d'Agoult entrava singulièrement les relations de Liszt avec Chopin.

il résolut de partir immédiatement pour Vienne et d'y donner des concerts au profit des sinistrés. Arrivé à Vienne le 7 avril, il y joua plus de dix fois en un mois : il n'y avait point reparu depuis quinze ans, depuis sa présentation à Beethoven. Son talent inouï, la générosité avec laquelle il le prodiguait excitèrent un enthousiasme énorme. Lui-même paraît avoir aimé le séjour de cette ville voluptueuse et musicienne ; le génie de Schubert et la séduction des valses viennoises l'enchantèrent. Il écrivit ses *Soirées de Vienne*, et acheva les deux premiers recueils des lieder de Schubert transcrits pour le piano. Désireux de revoir son pays natal, il songeait à pousser jusqu'en Hongrie, lorsqu'une maladie de Mme d'Agoult le rappela à Venise, où il arriva le 27 mai.

Après un été passé à Lugano et une tournée de concerts à Modène, Florence, Bologne, etc., Liszt, à la fin de janvier 1839 s'installait à Rome avec la Comtesse. Leur séjour qui se prolongea jusqu'au mois de novembre, interrompu par une villégiature à Lucques et à San-Rossore, fut désastreux pour leur amour déjà ébranlé, mais profitable au génie de Liszt. Un esprit aussi avide que le sien, une sensibilité aussi plastique devaient s'imprégner à Rome d'émotions infiniment riches, embellies par la ma-

jesté de cette Ville Éternelle dont le caractère sacré imposait à une âme d'où la piété, voilée souvent par des nuages désordonnés, n'avait cependant point disparu. Au Vatican, Liszt dévorait les partitions des vieux maîtres de la Renaissance religieuse, Palestrina, Allegri, Vittoria; l'étude de cet art catholique l'affermissait dans les idées entrevues par lui dès 1834 sur la musique d'Eglise et l'acheminait ainsi, sans que lui-même alors en eût conscience, vers cet idéal d'une réforme musicale qu'il espéra réaliser plus tard en prenant l'habit. Mais il dut surtout à Rome son initiation aux arts plastiques, la révélation de Michel-Ange, de Vinci, de Raphaël, de Raphaël surtout dont il parle à d'Ortigue avec tant de chaleur. « Le beau, dans ce pays privilégié m'apparaissait sous ses formes les plus pures et les plus sublimes. L'art se montrait à mes yeux dans toutes ses splendeurs; il se révélait à moi dans son universalité et dans son unité. Le sentiment et la réflexion me pénétraient chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven; Jean de Pise, Fra Beato, Francia, m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colysée et le

Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la *Symphonie héroïque* et au *Requiem*. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orgagna et Michel-Ange; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir[1]. » Ingres était alors directeur de l'Ecole française : on sait du reste qu'il jouait du violon et moins mal, selon le jugement assez qualifié de Liszt, que ne le veut une renommée proverbiale. Leurs enthousiasmes se croisèrent, Ingres se passionnant pour la musique avec Liszt, Liszt se passionnant pour les beaux-arts avec Ingres. Un pareil commerce invitait Liszt à concevoir l'union, dans une musique nouvelle, de l'harmonie colorée avec l'harmonie sonore; non pas que la musique pût évoquer des couleurs ou figurer des traits; mais, sans être descriptive, elle pouvait rejoindre par ses propres moyens la sensibilité du peintre, du sculpteur, du poète, nous replacer dans une intuition originelle, commune à tous les arts, et dont chacun offre seulement une solution particulière, divergente des autres. Telle était, à l'égard d'un Byron ou d'un Sénancour, l'inspiration des pièces qui, en Suisse, avaient formé la première des *Années de Pélerinage*; telle est celle de quelques pages

1. A Berlioz, *Pages romantiques*, pp. 257 et suiv.

écrites alors à Rome par Liszt, le *Sposalizio* d'après le Raphaël du musée de Brera à Milan, le *Penseroso* d'après Michel-Ange, la *Canzonetta del Salvator Rosa*, les *Tre Sonetti di Petrarca*; telle sera plus tard celle des Poèmes symphoniques, dont un des plus frappants, *Tasso*, s'il rappelle Gœthe, puise largement dans les souvenirs de Liszt à Venise. Ainsi nous voyons chaque expérience nouvelle, chaque séjour dans un pays inconnu, chaque amitié de Liszt avec un homme d'élite ou un groupe marquant, élargir et enrichir à la fois son génie.

Mais par là même ce génie — et avec lui son cœur — échappait chaque jour davantage à l'influence de la femme qui avait tout quitté pour la gloire d'être son inspiratrice et surtout peut-être pour l'honneur de s'en vanter. Entre M[me] d'Agoult et lui la situation se tendait jusqu'à devenir intolérable. Il était deux fois infidèle, comme homme souvent, comme artiste toujours. Elle était impérieuse; des scènes pénibles éclataient, comme celle dont un jour Louis de Ronchaud fut témoin : « Elle a raison, disait celui-ci, la femme est l'inspiratrice de l'homme : voyez Dante et Béatrice »; à quoi Liszt avait répondu, en présence de la Comtesse, ce mot terrible : « Ce sont les Dantes qui font les Béatrices, — et les vraies meurent à dix-huit ans ! »

Mme d'Agoult contrariait d'ailleurs d'une autre manière et sans que, pour le coup, il y eût rien de sa faute, l'évolution artistique de Liszt. Sans doute, deux ans auparavant, comme Pictet lui conseillait de renoncer au piano pour se réserver à l'art créateur, il répondait : « Mon piano, c'est pour moi ce qu'est au marin sa frégate, ce qu'est à l'Arabe son coursier, plus encore peut-être, car mon piano jusqu'ici, c'est ma parole, c'est ma vie ; c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse ; c'est là qu'ont été tous mes désirs, tous mes rêves, toutes mes joies et toutes mes douleurs[1]. » Mais déjà il tentait d'incorporer au piano, soit par son jeu, soit par ses transcriptions, les voix multiples, les couleurs diverses de l'orchestre et il se plaignait amèrement de la condition tant soit peu inférieure du virtuose ; il souhaitait de devenir maître de chapelle auprès de quelque souverain. Or, en 1837, l'irrégularité de sa situation avec la comtesse d'Agoult l'avait empêché de briguer à Weimar la succession de Hummel, qui venait de mourir. En 1839-1840, la naissance rapprochée de ses trois enfants lui imposait de nouvelles obligations, auxquelles le traitement mé-

1. *Pages romantiques*, p. 135.

diocre d'un maître de chapelle ne lui permettrait pas de satisfaire ; il fallait décidément reprendre le métier fatigant et fastidieux, mais plus lucratif, de virtuose errant. Cette solution offrait d'ailleurs l'avantage d'une séparation amiable, provisoire et en apparence involontaire, avec la Comtesse : celle-ci ne pouvait en effet quitter ses jeunes enfants, ni les traîner avec elle dans toutes les diligences et dans tous les hôtels d'Europe. La mère de Liszt vivait encore à Paris : Franz envoya chez elle M[me] d'Agoult et ses enfants, tandis qu'il reprenait, en novembre 1839, le chemin de Vienne.

C'était la première étape d'une tournée dont l'objet était de recueillir les 50 ou 60.000 francs que pourrait coûter l'érection d'un monument en marbre à Beethoven, sur une place publique de Bonn, sa ville natale. La souscription publique ouverte à cet effet n'ayant pas atteint cinq cents francs, Liszt s'offrait à parfaire la somme pourvu que l'exécution du monument fût confiée au sculpteur Bartolini. Il ne manqua pas de retrouver à Vienne, en six matinées qu'il y donna du 18 novembre au 4 décembre 1839, le même succès que l'année précédente. Mais cette fois il put réaliser son projet d'un voyage en Hongrie, où il reçut l'accueil d'un dieu.

A Presbourg, le 21 décembre, c'est une dé-

monstration populaire et une députation de la Diète qui le saluent à l'entrée de la ville. A Pesth, il demeure chez son ami le comte Leo Festetics ; après ses deux concerts des 27 et 29 décembre, la noblesse lui offre un banquet où il porte un toast « français de langue, hongrois de cœur ». Cinq concerts de bienfaisance donnés par lui dans la capitale magyare, les 2, 4, 8, 9 et 11 janvier, au profit de diverses œuvres ou fondations, portèrent au plus haut point l'enthousiasme de ses compatriotes ; après le concert du 4 janvier, donné pour la construction du théâtre national, la municipalité, au milieu d'acclamations sans nombre et d'*Eljen Liszt Ferencz !* criés par mille poitrines, lui remettait un sabre d'honneur et le diplôme de citoyen d'honneur de Pesth. Le lendemain, à la fin de son dernier concert, on le bénissait, on lui baisait les mains. Plus touchant fut, après quelques concerts de bienfaisance donnés à Œdenbourg, son retour au village natal, à Raiding où, selon les prédictions faites à son enfance par une bohémienne, il reparaissait « dans un carrosse vitré » ; accueilli à mi-chemin par une escorte de cavaliers, reçu par les autorités municipales et ecclésiastiques, il revit la maisonnette de son père, s'agenouilla dans l'église où il avait dit ses premières prières : il donna de l'argent pour qu'on y achetât un

orgue ; et il donna aussi de l'argent aux pauvres ; on dansa, on but en son honneur. L'enthousiasme ici se tempérait d'une affectueuse fierté et d'une intimité touchante.

Ce retour momentané dans sa patrie qui l'acclamait comme un héros national devait rester pour Liszt inoubliable, ravivant son amour pour la musique des bohémiens hongrois qu'il traduisit aussitôt dans ses *Mélodies nationales hongroises*, dans sa *Marche de Rackoczy* et dans la *Marche héroïque* dont il fit plus tard son poème symphonique *Hungaria* ; et quelle que soit l'année où il les a mises au net, on peut dater de cette époque la série des *Rhapsodies hongroises*. Quelques ombres pourtant s'estompèrent sur ce brillant tableau : dans un pays où la lutte politique est une lutte de nationalités et de langues, les acclamations des Magyars le rendaient suspect à quelques Allemands ; en revanche ses relations avec les Allemands de Vienne jetaient sur lui la suspicion auprès de certains Magyars. Enfin, le fameux sabre d'honneur lui valut, à l'étranger, des sarcasmes pénibles : la *Revue des Deux Mondes* l'en railla et Liszt répondit à Buloz une lettre pincée pour expliquer que cet objet, en Hongrie, avait un caractère viril et national et non point forcément belliqueux. Désormais le sabre d'honneur fut sur toutes les

caricatures et toutes les charges de Liszt un accessoire indispensable. On en fit même de petits vers pour accompagner l'une d'elles :

Parmi tous les guerriers, Litz [*sic*] seul est sans reproche,
Car malgré son grand sabre on sait que ce héros
N'a vaincu que des doubles croches
Et tué que des pianos.

De Vienne, Liszt remonta à Prague, Dresde et Leipzig. Son séjour dans cette dernière ville ne lui apporta que des satisfactions mitigées; l'éclat de sa réception en Hongrie avait prévenu contre lui un public auquel, pour comble de malheur, il fit d'abord faux bond par suite d'une indisposition. Il fut accueilli à son premier concert, du 17 mars, par des sifflets : il fut ensuite dénigré par une presse à laquelle il avait trop mesuré les billets de faveur. A son deuxième concert seulement une exécution électrisante du *Concertstück* de Weber ramena la victoire sous son drapeau. A Leipzig, il rencontra de jeunes artistes dont il admirait le génie ou le talent, Mendelssohn, Schumann et Hiller. Il connaissait déjà Mendelssohn et Hiller depuis leur séjour à Paris en 1831-1832 ; avec la divination infaillible de son jugement et la générosité de son intelligence, il s'était enthousiasmé pour Schumann, à la lecture de ses premières compo-

sitions : dès 1837 il l'avait signalé au public français par un bel article dans la *Gazette musicale de Paris*[1] ; le *Carnaval* et les *Fantasiestücke* l'avaient « extraordinairement intéressé », lui écrivait-il en mai 1838 ; et à sa fille Blandine, âgée de trois ans, il jouait plusieurs fois par semaine les *Scènes d'enfants*[2]. Il se réjouissait donc de connaître enfin personnellement un artiste aussi aimé : il faut dire qu'il trouva auprès de Schumann, Mendelssohn et Hiller, beaucoup d'admiration sans doute, mais moins de sympathie que lui-même n'en éprouvait. On peut aisément distinguer les raisons artistiques et les raisons privées de ce quasi-malentendu : Schumann (avec sa fiancée Clara Wieck), Mendelssohn, Hiller formaient un petit cénacle où l'amour pur et passionné de la musique gardait une intimité quelque peu étroite et provinciale : il reste, chez Robert Schumann, un fond de poésie bourgeoise allemande, lors même qu'il s'égaye aux dépens des Philistins. Et c'était chez Mendelssohn une élégance faite de sincérité et d'adresse, que de convertir à cette sensibilité discrète le riche héritier de la banque juive qui subsistait en lui. Liszt était pour eux l'homme au sabre : ce virtuose botté

1. 12 nov. 1837 ; pp. 488 et suiv.
2. *Briefe*, t. I. pp. 26, 27 (du 5 juin 1839).

indisposa leur calme par tout ce bruit de succès et d'aventures dont il semblait porter sur lui mille grelots. Ils montrèrent peu d'intérêt pour ses compositions. Enfin, Clara Wieck passait pour la première pianiste d'Allemagne et Schumann ne cessait de penser à elle en écoutant Liszt. Ecoutez-le lui-même : « Je n'ai jamais entendu jouer d'une façon aussi hardie, aussi déchaînée... Mais, Clara, ce genre n'est pas le mien ; je ne donnerais pas l'art que tu pratiques, dont je me sers souvent pour composer, ta douce simplicité, pour toute la splendeur de son jeu, dans laquelle je distingue une petite part de clinquant[1]. » Et le lendemain : « Il est vraiment extraordinaire... Mais ne le prend pas comme modèle, ma Clara Wieck, reste seulement ce que tu es[2]. »

Pendant un an, Liszt ne fit guère que courir les chemins : après un mois passé à Paris et marqué par deux concerts privés à la salle Erard, il séjourne à Londres de mai à la mi-juin, parcourt ensuite les villes du pays rhénan, retourne en Angleterre, traverse la mer du Nord pour jouer à Hambourg, revient derechef

1. *Lettres choisies de Robert Schumann* (*1827-1840*), 18 mai 1840, trad. M. P. Crémieux, Paris 1909, Fischbacher, p. 294.

2. 20 mai 1840, *ibid.*, p. 295. De ce voyage datent les premières transcriptions, par Liszt, de quelques lieder de Mendelssohn.

en Angleterre et en Écosse, passe en Belgique (février 1841) pour se retrouver à Paris. La rancune de l'aristocratie à son endroit persistait, armée elle-même, si l'on peut dire, par le malencontreux sabre d'honneur. Pour l'abaisser, on exaltait de nouveau Thalberg, voire même Döhler ; un Heinrich Heine ne craignait pas de prêter à ce jeu son ironie plus que suspecte [1]. De nouveau il fallait lutter ; de nouveau Liszt triompha : son nom se retrouva dans toutes les bouches, son portrait à toutes les devantures.

Une tournée malheureuse dans la province anglaise échoua par défaut d'organisation et fut suivie d'un séjour à Londres qui ne réussit guère mieux. Là aussi, certaines de ses relations inquiétèrent l'aristocratie ; enfin, par une inspiration maladroite de sa jalousie, Mme d'Agoult était venue le rejoindre à Londres. Cette démarche fut deux fois désastreuse. Loin de resserrer leur lien, elle contribua à le dénouer : d'abord, une maîtresse devient incommode et avoue la faiblesse de son empire, si elle impose sa présence pour s'assurer d'une fidélité que l'absence ne lui garantit plus ; c'est à l'heure la plus désespérée des naufrages qu'on est réduit, pour se retenir, à se cramponner. De plus, le

1. Henri Heine. *De tout un peu* (Paris, 1867, Michel Lévy) dans l'article *Virtuoses de concert* (1837) pp, 300 et suiv.

cant britannique s'effarouche des situations irrégulières, lorsqu'elles s'affichent : la présence de la comtesse d'Agoult nuisit au succès de son ami. Liszt sut à qui attribuer la responsabilité de son demi-échec : l'amant endossa les griefs du virtuose.

Néanmoins, après une fête musicale à Hambourg, du 4 au 8 juillet, un concert à Kiel et un séjour triomphal à Copenhague, il s'installa, pendant l'été de 1841 [1], avec Mme d'Agoult et ses enfants, dans l'île fuselée de Nonnenwerth, sur le Rhin, à la hauteur de Rolandseck, entre Remagen et Bonn. Ils occupaient les bâtiments d'un ancien couvent où restait une petite chapelle. Liszt, depuis deux ans, après s'être tour à tour imprégné d'idéologie française, de nature suisse, d'art italien, venait de reprendre contact avec l'Allemagne, qui était encore la rêveuse Allemagne. Il était d'une sensibilité trop réceptive pour ne pas éprouver profondément, après le tumultueux romantisme français, le romantisme plus calme de la Germanie. Et où le ressentir avec plus de richesse et de vivacité que dans cette petite île du *Vater Rhein*, au pied des collines où poussent les ruines des vieux burgs crénelés, au milieu des eaux qui mur-

1. Ils y retournèrent pendant les étés de 1842 et 1843.

murent le chant de la Loreley avant d'aller baigner la ville sacrée où est né Beethoven et mirer dans leurs vagues ce grand dôme de Cologne dont on vient alors d'entreprendre l'achèvement comme une tâche nationale [1] ? Après ces tournées entrecoupées d'ennuis privés, le séjour de Nonnenwerth est pour Liszt une oasis de repos et de rêverie, toute parfumée de poésie, c'est-à-dire aussitôt pour lui de musique ; il s'abreuve de littérature allemande, lit Heine, Gœthe, Schiller, Uhland ; donc il écrit des chœurs d'hommes sur des vers allemands, des mélodies sur des poèmes de Heine ; il prête une voix, exquise de séduction langoureuse et de passion un peu artificielle, à la légendaire Loreley, qu'il dessine comme a fait Steinle et peint comme ferait Delacroix. Du romantisme français, le voici, dans ce beau paysage rhénan, qui penche sur le romantisme allemand et se tourne déjà vers Weimar.

Son premier séjour dans cette immortelle petite ville date de novembre 1841. Jadis Weimar avait possédé Jean-Sébastien Bach comme maître de chapelle ; plus tard, sous le grand-duc Carl-August, avec Gœthe, Schiller, Herder, il avait été le foyer du génie allemand, à une

1. En faveur de laquelle Liszt avait donné un concert.

époque où l'Allemagne menaçait de disparaître dans la tourmente napoléonienne. Peu à peu s'ébauchera chez Liszt, acclimaté en Allemagne par Leipzig, Dresde et Nonnenwerth, le projet d'être à la fois, pour un Weimar nouveau, Bach et Gœthe, d'opérer autour de la musique, à ce centre privilégié de la pensée allemande, la concentration que la triade de Carl-August opéra autour de la poésie. Ne serait-ce pas réaliser le rêve qu'il esquissait, quelques années plus tôt, dans ses *Considérations sur la situation des artistes*? La Cour de Weimar, grâce surtout à la grande-duchesse Maria-Pawlowna, sœur du tsar Nicolas Ier, mère de la future impératrice Augusta, lui fit d'ailleurs un accueil qui ne put qu'affermir ses projets[1]. Un nouveau passage à Leipzig (6-15 décembre 1841) et une saison à Berlin où il donna vingt et un concerts du 27 décembre 1841 au 2 mars 1842, où la Cour l'entoura d'honneurs exceptionnels, où la presse et le public rivalisèrent d'enthousiasme[2], étaient

1. Sur les rapports de Liszt avec la cour de Weimar, voir notamment sa correspondance si intéressante avec le grand duc Carl-Alexander de Saxe-Weimar (Leipzig, 1909, Breitkopf).

2. A Berlin, Liszt, le futur abbé, fut admis comme « compagnon » dans la loge maçonnique *Royal-York*, présidée par le futur empereur Guillaume Ier; en 1845, la loge *Modestia cum libertate*, de Zurich, le nommait membre d'honneur; en 1870, il devenait maître de la loge l'*Union*, à Budapest. Sur ce séjour de Liszt à Berlin, voir, entre autres documents de

bien faits pour l'attacher de jour en jour davantage à l'Allemagne en qui, dès 1838, il saluait « le pays de la symphonie ». Par Kœnigsberg, dont l'Université le nommait docteur *honoris causâ*, il gagna Pétersbourg où le public ne lui ménagea pas le succès, mais où la Cour s'alarma de son amitié pour Chopin et Mickievicz, et de ses sympathies polonaises. Paris et Nonnenwerth se partagèrent les mois suivants. Un nouveau voyage à Weimar lui valut sa nomination comme maître de chapelle (2 novembre 1842), dont il ne devait exercer les fonctions que par intervalles et pour la première fois au début de l'année 1844.

Entre temps et pendant toute l'année 1843, il continuait sa grande tournée européenne, paraissant à Berlin, Breslau, Varsovie, Pétersbourg, Moscou, Hambourg, Munich, Augsbourg, Nuremberg, Stuttgart, Mannheim, Heidelberg, Hechingen. Ses débuts comme chef d'orchestre à Weimar provoquaient une extrême curiosité, et les premières répétitions ne le déroutèrent pas moins que les instrumentistes. Habitué à manier le docile clavier, l'orchestre lui sembla d'abord une matière à la fois résistante et fuyante. Mais, après un travail opiniâtre où il

l'époque, une brochure humoristique anonyme : *Berlin unter Liszt oder der Wertherin Leiden* (Leipzig, 1842, A.-F. Bœhme).

sut communiquer à ses collaborateurs la flamme de son génie, on admira, lors même qu'elles causaient d'abord quelque surprise, la chaleur et la vie de ses interprétations.

Par Iéna, Rudolstadt, Erfurt, Gotha, Dresde, Bautzen, Bernburg, Stettin, Brunswick et Hanovre, il gagna Paris pour y donner deux concerts, les 16 et 25 avril 1844, au théâtre Italien. A ce moment se place sa rupture définitive avec Mme d'Agoult. La légende veut que Lola Montez[1], la favorite de Louis Ier de Bavière, en ait été la cause ou le prétexte pendant cette dernière tournée de Liszt[2]. La Comtesse, au cours des années précédentes, avait repris à Paris sinon son rang, du moins une sorte de situation : déjà elle commençait d'écrire et s'intéressait à la politique. Elle reformait un salon ; elle devenait femme auteur. On s'en aperçut bien lorsqu'elle donna à sa retentissante aventure un épilogue littéraire qui ouvre la série continuée par *Elle et lui*, *Lucrezia Floriani*, par toute cette littérature qui tient assez bien le milieu entre les libelles d'alcôve de la Régence et les pamphlets féministes des cinquante dernières années : c'est

1. Voir Edmund B. d'Auvergne, *Lola Montez, an adventuress of the « forties »*. (Londres, 1909, T. Werner Laurie).

2. L'histoire succédera sur ce point à la légende le jour et le jour seulement où sera publiée la correspondance de Liszt avec la comtesse d'Agoult.

Nélida, roman publié en 1846, sous le pseudonyme, dès lors adopté par Mme d'Agoult, de Daniel Stern. Dans cet ouvrage, elle se met en scène sous le nom de Nélida de la Thieullaye, comtesse Timoléon de Kervaëns, et Liszt sous celui du peintre Guermann Regnier, qu'elle présente jusqu'à la page 146 comme l'incarnation la plus séduisante du génie et qui à cette page devient un simple goujat jusqu'au jour où il se rachète quelque peu en mourant de remords pour avoir trompé sa maîtresse : « A bon entendeur[1]... ». *Nélida* est en somme un méchant livre, d'une aigreur fade. On ne saurait imaginer un réquisitoire plus sévère que cette plaidoirie où l'héroïne-auteur, par le soin trop visible qu'elle met à s'embellir, par cette ostentation perpétuelle dans une faute qui prétend se donner heure par heure pour un sacrifice, nous incline à juger qu'elle a dû bien vite mériter le sort dont elle se plaint[2].

1. En 1844, Mme d'Agoult s'était reconnue avec colère dans la *Béatrix* de Balzac dont elle aurait voulu d'abord que Liszt demandât raison au romancier (voir Janka Wohl, *op. cit.*). En 1846, Liszt feignit au contraire de ne pas se reconnaître dans le héros de *Nélida* ; il demanda à Mme d'Agoult : « Mais pourquoi avez-vous tant maltraité ce pauvre Lehmann ? » Il s'agit du portraitiste Lehmann (1814-1882) élève d'Ingres et ami de Liszt (voir George Eliots Life, *as related in her letters and journal, arranged by her husband* J. W. Cross (Edinburgh and London, 1885, Blackwood, 3 vol.), t. I, p. 346).

2. Les relations ultérieures de Liszt avec la comtesse d'Agoult

Libéré de cette chaîne dont il s'était parfois d'ailleurs peu embarrassé Liszt, mit ses deux filles au pensionnat de Mme Bernard, son fils au lycée Bonaparte, et reprit le cours de ses tournées. Nous le trouvons successivement à Lyon, d'où il va rendre visite au châtelain de Saint-Point, Lamartine, puis à Marseille, Toulon, Nîmes, Montpellier, Toulouse, Bordeaux, Pau, où sa rencontre avec Mlle de Saint-Cricq, devenue Mme d'Artigaux, dut lui paraître deux fois plus touchante après sa rupture avec la comtesse d'Agoult. Il parcourut ensuite l'Espagne et le Portugal pour se retrouver en août 1845 à Bonn, à l'inauguration de ce monument Beethoven, élevé en partie à ses frais. Liszt avait composé une

furent les suivantes : en 1855, il paraît avoir laissé sans réponse, de Weimar, une lettre où elle le priait de venir à Paris s'entendre avec elle sur l'éducation de leurs enfants. En 1861 et 1864 il revit à Paris « Daniel Stern » ; en 1866, de nouveau à Paris, il s'abstint de paraître, malgré des invites, dans le salon de « Nélida » ; il lui fit une visite probablement orageuse car, écrit-il à la princesse de Wittgenstein, « ce n'est pas à coup d'éventail que se font les opérations de chirurgie » (du 13 avril 1866, III, 111). En 1876, c'est par les journaux qu'il apprit la mort de Daniel Stern dont il fait à la princesse une oraison funèbre assez sèche : « A moins d'hypocrisie, je ne saurais la pleurer davantage après son décès que de son vivant.... Mme d'Agoult avait éminemment le goût et même la passion du faux, excepté à certains moments d'extase dont elle n'a pu supporter le souvenir plus tard. » (du 14 mars 1876, VII, 131). Selon d'autres, il aurait néanmoins pris le deuil de « Nélida » par un mois de retraite en cellule ; voir ELBERT HUBBARD, *Little journeys to the home of great musicians* (New-York, 1903).

belle cantate en l'honneur de Beethoven ; il dirigeait aussi plusieurs concerts réservés aux œuvres de Maître. L'occasion était bonne pour lui de triompher, comme compositeur et chef d'orchestre, devant un public international et choisi. Ce triomphe lui fut disputé : son interprétation de Beethoven n'eut pas le don de plaire aux « classiques » et spécialement à Schindler qui jouait ici la mouche du coche ; sa cantate, admirée par les uns [1], fut dénigrée par les autres qui auraient préféré la composer eux-mêmes ; enfin, Liszt, qui pratiquait l'art de la parole avec moins de prestige que celui du piano, se rendit coupable, au banquet solennel, d'un toast assez malencontreux. La fête se termina par une débandade qui fut pour lui une déroute : il avait montré, dans cette affaire, beaucoup de générosité, d'enthousiasme et de maladresse ; ses ennemis ne l'accusèrent que de *puffisme* et c'est malheureusement cette opinion que les assistants, retournant chacun chez soi, répandirent en Allemagne, en France et en Angleterre.

Quant à lui, après avoir, en février 1846, repris contact avec Weimar, il fit une tournée en Autriche, en Hongrie, dans les principautés danubiennes, poussa jusqu'à Odessa et Elisabeth-

1. Dont Berlioz qui en loue surtout l'instrumentation, laquelle était de Raff.

grad. Les concerts qu'il donna dans cette ville viennent clore la plus éclatante carrière de virtuose qu'on eût jamais vue.

Sans doute, sur le moment, les succès qu'il y remportait pouvaient le flatter ; il semble même qu'ils l'aient parfois grisé. Ils ne le satisfaisaient point pourtant. Cette existence, d'abord, lui imposait des fatigues formidables ; souvent, son secrétaire, le fidèle Belloni, le précédait dans la ville où il devait paraître, composait lui-même le programme, et Liszt descendait de diligence ou de poste sans savoir encore ce qu'il allait devoir jouer quelques heures plus tard. Enfin, il sentait en lui un artiste créateur, d'autant plus impatient de prouver son talent qu'on semblait moins disposé à le lui reconnaître. Dès 1834 il écrivait à Lamennais : « L'heure du dévouement et de l'action virile ne viendra-t-elle point ? Suis-je condamné sans rémission à ce métier de baladin et d'amuseur de salons ? [1] » Cette heure, il l'attendit treize ans. Elle sonna pour lui au moment où une femme, singulière et éminente, allait prendre sur le reste de son existence l'influence la plus forte et la plus féconde.

1. *Briefe*, I, 17.

II

Au mois de février 1847, Liszt donnait à Kiew un concert de bienfaisance. Il apprit qu'une grande dame avait payé son billet cent roubles ; il s'en fut la remercier : c'était la princesse de Sayn-Wittgenstein. A quelques jours de là, elle entendit à la messe un *Pater noster* dont la beauté l'émut profondément ; elle en demanda l'auteur : c'était Liszt. Dès lors, elle ne douta pas que, chez son visiteur, le compositeur fût l'égal du virtuose. Elle rêva aussitôt de le voir régénérer la musique et elle-même de l'y aider. Ils se rencontrèrent de nouveau dans l'été de la même année; elle l'invita à passer dans son domaine de Woronince, au sud de la Russie, l'automne et l'hiver; il accepta.

Il faudrait la plume d'un Sainte-Beuve pour tracer le portrait de Jeanne-Élisabeth-Carolyne Iwanowska, princesse Nicolas de Sayn-Wittgenstein, et l'on hésite à ébaucher seulement une image aussi complexe et déconcertante[1]. Fille d'un noble Polonais, dont les domaines abri-

1. Sur Mme de Wittgenstein, voir l'article de Mme Dora Melegari, *Une amie de Liszt* (*Revue de Paris*, 1er septembre 1897).

taient trente mille serfs, Jeanne-Élisabeth-Carolyne était née en 1819. Sa jeunesse n'avait connu que des sentiments contradictoires, dont le seul caractère commun était d'être excessifs. Aristocrate mais patriote, le comte Iwanowski joignait donc aux privilèges de la domination sociale le libéralisme qui se trouvait au fond de ses revendications nationales. Son patriotisme polonais, partagé par sa fille, l'enrôlait, en face de l'Église orthodoxe, dans l'Église catholique romaine à laquelle sa fille s'attacha dès l'enfance avec une ardeur singulière. Le comte Iwanowski faisait de Carolyne sa compagne et sa lectrice : elle l'accompagnait sur ses terres, restant en selle huit heures par jour au point d'avoir rendu fou un cheval[1]. Elle lui lisait les poètes et les philosophes. Elle mélangeait ainsi le faste, l'intellectualité et la sauvagerie ; elle vivait dans une autorité seigneuriale prête à se mêler, pour une révolte, aux paysans sur qui elle s'exerçait. C'était autour de la jeune fille l'autocratie anarchique propre au tempérament slave, et qu'exaspéraient sa nature fougueuse, ivre de mouvement et de rêverie, et son éducation d'amazone

1. Lettre de Mme de Wittgenstein à M. Henri Maréchal; voir Henri Maréchal, *Rome* (*Souvenirs d'un musicien*), (Paris, 1904, Hachette, p. 267). L'article consacré, dans ce volume, à la princesse de Wittgenstein, renferme de nombreux fragments de lettres adressées par elle à l'auteur.

mystique. Cette jeune fille, qui dans son enfance n'avait jamais pu s'accommoder d'une gouvernante, était vouée à un mariage malheureux : tel fut, en effet, celui qu'à peine âgée de seize ans elle conclut avec le prince Nicolas de Sayn-Wittgenstein. Une séparation, amiable d'abord, intervint bientôt entre les deux époux. La princesse se retira dans un de ses domaines, à Woronince en Podolie; elle y élevait avec une tendresse passionnée sa petite Marie, née un an après son mariage, consacrant le reste de son temps à la lecture, à la méditation, et à des travaux personnels. Elle dévorait Gœthe, Dante, Schelling, Fichte, Hegel ; ce dernier lui suggérait un intérêt particulier pour les problèmes esthétiques de la musique instrumentale ; en 1845, elle avait elle-même écrit un commentaire sur *Faust*. L'avidité de son esprit embrassait l'univers et le monde surnaturel, la raison et la foi, la religion, la littérature, les arts, les sciences ; elle y apportait une imagination inlassable, riche en idées ou du moins en formules, et dont aucune difficulté n'arrêtait l'assurance féminine. Le savoir, chez elle, restait bien en deçà de la curiosité; mais il semblait qu'elle sût tout; du moins elle pensait sur tout, écrivait sur tout et parlait de tout. Lorsque Liszt la rencontra, elle avait vingt-huit ans et lui trente-six. Elle n'était point

belle : petite, le visage osseux, le nez arqué, la bouche trop grande, le teint sombre. Mais le regard direct et profond de ses admirables yeux noirs animait d'une flamme concentrée cette figure ardente.

Une foi commune et également vive, un peu négligée chez Liszt depuis l'adolescence, attisée au contraire chez la princesse par ses malheurs intimes, une même passion pour l'art et un même désir de l'égaler aux plus hautes dignités de la pensée humaine, enfin cette prédestination toute puissante qui réserve deux êtres l'un à l'autre, unirent aussitôt Liszt et Mme de Wittgenstein. Il pensa rencontrer chez elle cet abandon inspirateur qu'il n'avait pas trouvé chez Mme d'Agoult ; elle vit en lui l'homme dont l'art réaliserait les imaginations un peu confuses de son idéal féminin. Le séjour de Liszt à Woronince pendant l'automne et l'hiver de 1847 les confirma dans cette assurance réciproque. Ils lurent ensemble la *Divine Comédie*, que le peintre Genelli venait d'illustrer et dont Gropius composait un diorama pour Berlin ; Liszt avait pensé, dès 1839 [1], que la *Divine Comédie* inspirerait le « Beethoven de l'avenir » ; ses entretiens avec Mme de Wittgenstein lui suggérè-

1. Voir plus haut, p. 45.

rent l'idée d'une « symphonie dantesque » mêlée de chœurs et soutenue par le secours d'une vaste décoration plastique ; œuvre immense et complexe qui aurait tenu le milieu entre la symphonie avec chœurs de Beethoven et la future *Tétralogie* de Wagner ; œuvre qui, en se réalisant, se réduisit quelque peu. De son séjour chez la princesse de Wittgenstein date également pour Liszt la reprise d'un plan ébauché ou entrevu depuis quinze ans, d'un poème symphonique d'après *Ce qu'on entend sur la montagne* de Hugo. A ce moment aussi Liszt composa ses *Harmonies poétiques et religieuses* dont il emprunte le titre, mais le titre seul, à son ami M. de Lamartine ; la plus célèbre est la *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, qui épanche avec une grâce ample des effusions chaleureuses et un peu molles ; la musique y coule à pleins bords, comme la poésie dans les vers de Lamartine. Mais l'inspiration ni ne monte du livre, ni, malgré le titre, ne descend du ciel :

D'où me vient, ô mon Dieu, cette paix qui m'inonde ?

Elle vient de « Jeanne-Elisabeth-Carolyne », à qui cette page est dédiée[1].

1. L'énorme correspondance de Liszt avec Mme de Wittgenstein offre un intérêt de premier ordre et très général. En fait de sentiment, on y trouve des déclarations qui vont du

Tandis que l'influence de la princesse orientait la pensée de Liszt vers un art supérieur, plus indépendant et plus riche tout ensemble, tandis qu'elle lui inspirait déjà un hymne d'amour et de foi, de son côté Mme de Wittgenstein reconnaissait en lui le compagnon et davantage encore le héros de sa vie. Jusqu'alors, il lui suffisait de vivre séparée de son mari : elle décida maintenant de convertir en divorce cette séparation, d'obtenir à Rome l'annulation de son mariage religieux et d'épouser Liszt. Mais le prince Nicolas de Sayn-Wittgenstein était très bien en cour à Saint-Pétersbourg et tenait à la fortune de sa femme. La princesse, prévoyant des difficultés, vendit quelques domaines, liquida le prix de la vente, et s'en fut, non sans risques, rejoindre Liszt à Weimar. La grande-duchesse Maria-Pawlowna de Saxe-Weimar était sœur de l'empereur Nicolas Ier : Mme de Wittgenstein comp-

madrigal au manifeste artistique et à la profession de foi religieuse : « Croyez-moi, Carolyne, je serais aussi fou que Roméo si je le trouvais fou » (13 avril 1851) ; « Pour vous chanter, pour vous aimer, pour vous faire simplement plaisir, je tâcherai de faire du beau et du nouveau » (29 juin 1853) ; « Je *crois* à l'amour par vous, en vous et avec vous. Sans cet amour je ne veux ni terre ni ciel... Aimons-nous, mon unique et glorieuse bien-aimée, en Dieu et en Notre-Seigneur Jésus-Christ, et que les hommes ne séparent jamais ceux que Dieu a joints pour l'éternité » (11 mars 1854). Et s'il loue ses « beaux bras », il dit « vos beaux bras de Minerve » : elle est la Sagesse et l'Inspiration.

tait sur son influence pour ruiner les intrigues du prince de Wittgenstein, qui la représentait à Pétersbourg comme une catholique romaine fanatique et une agitatrice polonaise.

La princesse vint occuper, à Weimar, une vaste demeure semi-princière en effet et semi-bourgeoise, l'Altenburg dont Liszt, quittant son domicile provisoire de l'hôtel « Erbprinz », vint lui-même habiter une aile. Alors commença pour lui une période de treize années où toutes les virtualités de son génie allaient enfin se développer, par un rayonnement divers et magnifique. Compositeur, directeur de la musique au théâtre grand-ducal, chef d'orchestre, professeur, écrivain, Liszt, secondé et souvent inspiré par la princesse de Wittgenstein, allait ramener à Weimar une gloire comparable à celle dont la petite capitale avait joui avec Gœthe, Schiller et Herder, égalant ainsi, selon le rêve de sa jeunesse, la « condition » du musicien à celle des poètes, des philosophes, des hommes d'Etat.

*
* *

D'abord, grâce à Mme de Wittgenstein, la célébrité européenne de Liszt prenait, dans la modeste ville de Weimar, un éclat nouveau et

un caractère plus élevé. Quoi que l'on pût bien chuchoter sur leurs relations, l'amitié de la princesse conférait à Liszt une sorte de noblesse, en égalant celle du génie à celle de la naissance. Aux soirées de l'Altenburg, désormais fameuses, la Cour elle-même et jusqu'au grand duc régnant ne dédaignait point de paraître. L'esprit infiniment ouvert et curieux de la princesse, son aptitude et plus encore ses prétentions à converser sur tout, son inlassable besoin de réunir autour d'elle, pour enrichir son savoir et son imagination, les héros de l'art et de la science, son enthousiasme encyclopédique et le charme bizarre qui retenait auprès d'elle tous ceux qu'il lui avait plu d'y attirer, cette puissance singulière dont la domination consistait à éveiller ou à féconder chez ceux qu'elle admirait la conscience d'eux-mêmes, firent rapidement de l'Altenburg un centre intellectuel d'une rare intensité, le plus chaleureux foyer d'art et de pensée peut-être qui fût alors en Europe. Un pèlerinage à l'Altenburg était, pour tout Allemand de distinction ou pour tout étranger de marque traversant l'Allemagne une de ses plus belles étapes sur les chemins de la vie. Dans l'intimité de la princesse, au contact de cette intelligence à la fois si avide et si généreuse, Liszt retrouvait lui-même cette curiosité

universelle de ses vingt-cinq ans, mais mûrie par l'âge, fortifiée par l'expérience, enrichie par ses voyages et séjours dans les pays étrangers et apte maintenant à s'exprimer. D'ailleurs, si masculin que fût, par certains côtés, l'esprit de la princesse, elle restait femme avant tout par une sorte d'abnégation instinctive qui lui assignait pour mission de se consacrer à la gloire de Liszt, de ne vivre que par sa vie, de ne s'éclairer que de ses rayons. Elle s'effaçait devant lui, faisait de lui le dieu de cette Altenburg dont elle était un peu la fée. Elle dirigeait sur lui les curiosités, les attentions et jusqu'aux hommages dont elle aurait été l'objet, lui faisant ainsi une réputation beaucoup plus haute et sereine que cette gloire de virtuose à laquelle il venait de renoncer.

Dès leur première rencontre et après ce mystérieux *Paster noster* entendu dans l'église de Kiew, la princesse avait eu foi dans le génie créateur de Liszt. Plus tard, leurs conversations, les lectures faites en commun, les suggestions plus ou moins précises de Mme de Wittgentein ranimèrent ce génie dont l'existence du virtuose nomade avait peu favorisé l'essor. L'enivrement des grandes idées et des belles œuvres réveilla en lui la Muse que naguère avaient sollicitée déjà les paysages romantiques de la Suisse

et les chefs-d'œuvre de l'art italien. Nous aurons à examiner plus loin les analogies et les différences entre les *Années de Pélerinage* et les *Poèmes symphoniques*. Qu'il suffise ici, pour montrer l'activité créatrice de Liszt à Weimar, dans l'intimité et sous l'influence de la princesse de Wittgenstein, d'énumérer ses principales compositions de cette période. En 1847-48 il esquisse sa *Dante-Symphonie*, qui sera terminée en 1855; en 1849, il écrit les deux poèmes symphoniques *Le Tasse* et *Ce qu'on entend sur la montagne*, exécutés respectivement pour la première fois le 28 août 1849 et le 24 août 1853; en 1849, l'*Héroïde funèbre* ; en 1850, *Mazeppa* (exécuté en avril 1854), le *Concerto pathétique*, le poème symphonique *Prométhée* et les chœurs pour le *Prométhée* de Herder, exécutés aux fêtes commémoratives de Herder à Weimar le 24 août 1850; en 1851, le poème symphonique *Festklänge* (Bruits de fête), conçu comme une sorte d'épithalame pour son mariage projeté avec la princesse de Wittgenstein[1]; de la même année date la magnifique fantaisie pour orgue sur le choral du *Prophète*, *Ad nos ad salutarem undam*. En 1853 Liszt donne sa *Sonate* en *si* mineur; à cette même année et à la suivante il faut rappor-

1. Première exécution le 9 novembre 1854.

ter la *Faust-Symphonie* (dont le chœur final fut ajouté en 1857[1]) les deux beaux poèmes symphoniques *Orphée* et *les Préludes* (d'après Lamartine); c'est en 1854 et 1855 la fantaisie et fugue sur le nom de BACH et la messe pour l'inauguration de la cathédrale de Gran; puis l'achèvement de la *Dante-Symphonie* et le *XIII*e *Psaume* inspiré par les tribulations que rencontrait la princesse pour obtenir l'annulation de son mariage, avant d'y échouer définitivement. Les mêmes préoccupations mystiques se retrouvent, l'année suivante, dans la composition du *CXXXVII*e *Psaume* et dans celle des *Béatitudes* qui formeront bientôt la seconde partie de l'oratorio *Christus*[1]. De 1856 à 1859, Liszt revient au poème symphonique avec la *Bataille des Huns* d'après Kaulbach, les *Idéals*, d'après le poème célèbre de Schiller[2], *Hamlet*, et les deux « épisodes » du *Faust* de Lenau, la calme *Procession nocturne* et la diabolique *Valse* de Méphisto dans la taverne[3]. De 1859 datent le *XXIII*e *Psaume* et la *Messe chorale*, de 1860 l'édition complète des mélodies. A ces œuvres presque toutes capitales, non seulement pour Liszt, mais pour l'histoire de l'évolution de la musique au XIXe siècle, il faut

1. Première exécution le 5 septembre 1857.
2. Première exécution, décembre 1857.
3. Première exécution, avril 1860.

ajouter le premier concerto de piano, exécuté pour la première fois par Liszt lui-même à Weimar, le 16 février 1855, sous la direction de Berlioz ; le second concerto, joué pour la première fois par Bronsart sous la direction de Liszt ; le « Dithyrambe » *Weimar's Todten* (29 août 1849), la *Puissance de la musique* (19 oct. 1850), l'ode *Aux Artistes* (3 oct. 1853), etc. Il y a chez les artistes modernes, peu d'exemples d'une production aussi puissante et aussi variée. Cependant, malgré son désir de remplacer la « célébrité » du virtuose par une « réputation » de compositeur, Liszt, fatigué par sa jeunesse vagabonde, aspirant au repos, très absorbé d'ailleurs par ses fonctions de directeur de la musique, par son enseignement, par la vie mondaine de l'Altenburg, appelé encore à chaque instant dans telle ou telle ville d'Allemagne ou d'Autriche pour diriger un festival, Liszt éprouvait une sorte de lassitude devant le papier rayé. Mme de Wittgenstein l'en raillait et l'en grondait ; elle lui donnait le surnom de *Fainéant*[1] et le poussait au travail. Comme inspiratrice et comme amie, il lui revient donc beaucoup dans l'œuvre de Liszt durant cette période. On sait d'ailleurs avec quelle générosité persuasive elle encouragea Wagner dans la

1. Il l'appelait *Bon Ecclésiaste*.

composition de la *Tétralogie*, et que nous lui devons que Berlioz ait écrit les *Troyens*. Il y a, pour une femme, dans l'histoire de l'art, peu de titres comparables à ceux-là !

Si actif comme compositeur, Liszt, à Weimar, ne témoignait pas d'une moindre activité comme professeur. Son enseignement ne s'adressait qu'à des artistes déjà très avancés, et dont la nature l'intéressait ; il ne s'attachait que peu à la partie technique de leur art, à la culture de la virtuosité proprement dite ; il s'attachait surtout à l'interprétation des œuvres ; dans les leçons qu'il donnait en commun et sans jamais accepter la moindre rétribution, il s'efforçait de mettre en lumière le côté poétique des œuvres, bien plutôt que leur structure formelle ; il demandait à ses disciples une interprétation « périodique » c'est-à-dire une interprétation fondée sur la distinction des « moments » psychologiques, telle que Moschelès nous dépeint l'interprétation de Beethoven au clavier, surtout dans ses propres œuvres. Liszt, avec une bienveillance exquise, ne traitait point ses disciples comme des élèves, mais déjà comme des collègues. Il ne bornait pas ses bienfaits à ceux de ses conseils, et de son enseignement. Son appui indéfectible, son influence, alors fort puissante, les suivait dans la carrière. Non seulement il leur donnait l'occasion de se

produire aux soirées de l'Altenburg devant un auditoire d'élite ; mais sa recommandation leur assurait, en France ou en Allemagne, soit le renom, soit — profit plus appréciable — des chaires de professeurs dans les divers Conservatoires. Parmi les plus célèbres élèves de cette première période weimarienne il faut citer Bronsart, Hans von Bülow, qui devait épouser Cosima Liszt, Franz Bendel, Gottschalg, Klindworth, Tausig, dont la mort prématurée fut pour Liszt un chagrin très vif, Mme Ingeborg Stark. A ces leçons d'interprétation pianistique, Liszt ajoutait des leçons d'orgue[1] — où il eut notamment pour élèves Winterberger, Gottschalg et Reubke — des leçons de harpe qu'il dirigeait à vrai dire plus qu'il ne les donnait, et des leçons de trombone.

Surtout, depuis son installation régulière à Weimar, Liszt exerçait, comme directeur artistique du théâtre et comme chef de la chapelle grand-ducale, un véritable apostolat. Il fit de cette scène secondaire, aux ressources médiocres, la première de l'Allemagne pour la richesse de son répertoire et la hardiesse de ses tentatives. Ayant persuadé au grand-duc régnant Carl-Alexandre d'être un mécène de la musique,

1. Voir A.-W. Gottschalg, *Franz Liszt als Orgelspieler und Orgelcomponist* (Neue Zeitschrift für Musik, 1899, nos 46-47).

comme Carl-August l'avait été de la littérature en favorisant Gœthe, Schiller et Herder, ayant gagné la Cour à ses projets, Liszt voulait que, chaque année, le théâtre de Weimar se signalât au monde par la découverte d'un chef-d'œuvre ignoré ou par la résurrection d'un chef-d'œuvre négligé. C'est ainsi que, par lui, furent représentés pour la première fois *Tannhäuser* le 16 février 1849 et *Lohengrin* le 28 août 1850. Le *Benvenuto Cellini* de Berlioz fut vengé à Weimar, le 20 mars 1852, de sa chute à Paris, et repris quatre ans plus tard. Liszt monta également le 20 janvier 1854 l'*Alfonso et Estrella* de Franz Schubert et le 9 avril 1855 la *Genoveva* de Schumann, dont il ne s'exagérait point le mérite, mais où il saluait une de ces « erreurs des gens d'esprit » qu'il trouvait préférables à la raison des sots. Enfin, la dernière des nouveautés révélées par lui au théâtre de Weimar devait être le charmant *Barbier de Bagdad* de Peter Cornelius, le 15 décembre 1858. Entre temps le répertoire très éclectique comprenait, Auber, Beethoven, Bellini, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gluck, Grétry, Halévy, Meyerbeer, Mozart, Nicolaï, Rossini, Spontini, Spohr, Verdi, Weber, etc.

Au concert, Weimar pouvait entendre sous la direction de Liszt l'*Egmont* de Beethoven, l'*Enfance du Christ* de Berlioz, le *Messie* et

Samson de Haendel, *Athalie*, *Elie*, le *Songe d'une nuit d'Eté*, le *Logbesang*, la *Nuit de Walpurgis*, la *Loreley*, l'*Antigone* de Mendelssohn, le *Struensée* de Meyerbeer, la *Belle au bois dormant* de Raff, le *Paradis perdu* de Rubinstein, le *Paradis et la Péri* et le *Faust* de Schumann, la *Cène des Apôtres* de Wagner ; et parmi les symphonies, celles de Beethoven (dont la neuvième), *Harold*, la *Damnation de Faust*, *Roméo et Juliette*, la *Symphonie fantastique*, *Lelio* de Berlioz, et ses ouvertures du *Roi Lear* (deux fois), de *Benvenuto* (cinq fois), du *Carnaval Romain* (six fois), des *Francs-Juges*, de *Wawerley*, de la *Captive*; des œuvres de Gade, Hiller, Littolf, Mozart, Raff, Rubinstein, Schubert, Schumann, Wagner, etc.

De tels programmes, par leur ampleur audacieuse, laissent loin derrière eux ceux qu'un Mendelssohn établissait naguère à Leipzig : jamais aucune ville, fût-elle dix fois plus importante et plus riche que Weimar, n'avait assisté à une pareille floraison musicale. Il ne suffisait d'ailleurs pas à Liszt de renouveler l'art par ses propres compositions et d'imposer au public, avec les œuvres consacrées des grands classiques, celles, moins familières, des contemporains ; il ne fallait pas qu'une seule de ses énergies fût perdue pour la musique et pour le progrès. Afin d'assurer à ses idées une diffu-

sion qui dépassât le cercle étincelant mais étroit de Weimar, afin de procurer dans toute l'Europe le bénéfice de son autorité aux œuvres et aux artistes qu'il admirait, il reprenait, après quinze ans de silence, sa plume d'écrivain. Ayant appelé *Tannhäuser* et *Lohengrin* à la vie sur le théâtre de Weimar, il en proclamait dans le *Journal des Débats* la magnificence et la nouveauté ; il montrait dans l'*Egmont* de Beethoven l'essai d'un art également nouveau, dont il saluait dans le *Harold* de Berlioz l'exemple le plus puissant. Ses articles sur les fêtes Gœthe-Herder à Weimar, sur le *Fidelio* de Beethoven, sur le *Vaisseau fantôme* de Wagner, sur Schumann, sur Robert Franz, etc., datent de la même époque. Ce sont des études à vrai dire plus chaleureuses que méthodiques, mais tout enflammées d'une superbe générosité, éclairées de lumineuses vérités et pleines d'idées. Dans cet ordre de travaux, la princesse de Wittgenstein était pour Liszt plus qu'une conseillère et une inspiratrice : une véritable collaboratrice. Elle prenait une part considérable à la rédaction (en français) de ses articles ; la pensée de Liszt s'était toujours montrée assez peu disciplinée et son style exubérant. Mme de Wittgenstein ajoute incontestablement à ces défauts des digressions parfois immenses et des

néologismes d'une barbarie un peu trop cosmopolite. Sa marque est surtout sensible dans le *Chopin* de Liszt et dans son essai sur les *Bohémiens et leur musique en Hongrie*, qu'elle remania pour l'édition de 1881.

Compositeur, professeur, directeur musical du théâtre, chef d'orchestre, écrivain, Liszt, à Weimar, se dévouait tout entier à la musique. Mais pour apprendre à connaître la générosité clairvoyante et désintéressée de sa foi musicale, il faut lire sa correspondance avec Wagner au cours de ces quelques années. Dans cette illustre amitié, qui rappelle un peu celle de Gœthe et de Schiller, Liszt s'est montré vraiment sublime de grandeur, d'abnégation, de délicatesse et d'intelligence. L'artiste qui a pratiqué de la sorte l'amitié, sans lassitude et sans jalousie, mériterait rien que pour cela une gloire infiniment haute et pure. La première rencontre entre Liszt et Wagner avait eu lieu à Paris, en 1841; quelques lettres échangées en 1845 et 1848 nous montrent déjà Wagner faisant appel soit à l'appui, soit même à la bourse de Liszt. Mais leur amitié date de la représentation de *Tannhäuser* à Weimar, le 16 février 1849: Wagner, exilé d'Allemagne après sa participation au mouvement révolutionnaire de 1848, n'y avait point assisté. Liszt le tenait au courant des

répétitions et des représentations par de nombreuses lettres : « Une fois pour toutes, écrivait-il dans l'une d'elles, dorénavant, veuillez bien me compter au nombre de vos plus zélés et dévoués admirateurs » (26 février 1849). Et il adressait Wagner, en exil à Paris, à son ancien secrétaire et homme d'affaires Belloni. Wagner ne mit pas en doute la sincérité de Liszt; dès lors, commencent d'incessantes demandes d'argent[1] auxquelles Liszt satisfait aussitôt. Pourtant il n'est pas riche : ses économies de virtuose assurent l'existence, à Paris, de sa mère et de ses trois enfants. A Weimar, ses ressources se bornent à un traitement de 1 000 thalers comme directeur de la musique, plus 300 thalers pour les concerts de la Cour, soit, en tout, un peu moins de cinq mille francs. Ses œuvres lui coûtent plus qu'elles ne lui rapportent. Pour qu'il laisse Wagner dans le besoin, pendant quelques semaines, il faut que sa propre bourse soit « parfaitement à sec ». Ou bien c'est un piano à queue d'Erard que Liszt doit demander pour le salon de Wagner à Londres en 1854 et à Zurich en 1856. Prêts ou démarches, rien ne rebute Liszt. Pendant ces années d'exil, plus d'une fois Wagner lui a dû de ne pas avoir faim

1. Juin 1849, juillet 1849, octobre 1849, décembre 1849, août 1850, octobre 1850, juin 1852, etc.

et de ne pas manquer même de ce superflu que réclamait, pour créer, son impérieuse nature.

Tandis que, de loin, Liszt soutient ainsi Wagner, sur place, il milite pour l'œuvre de son ami. On a vu quelle place occupent *Tannhäuser*, *Lohengrin*, le *Vaisseau fantôme*, sur la scène de Weimar. Mais le crédit de Liszt dépasse les frontières étroites du grand-duché : tout celui dont il jouit, chez les éditeurs de Leipzig ou auprès des théâtres, il le met à la disposition de Wagner. Il l'introduit chez les Breitkopf et Härtel ; il négocie pour lui avec Hülsen la représentation de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* à Berlin. Toutes ses démarches, sans doute, ne lui succèdent pas, mais rien ne l'arrête de les entreprendre, de les poursuivre, de les répéter, avec une infatigable ténacité.

Chose admirable, dans son enthousiasme, il reste diplomate : les conseils qu'il donne à Wagner sont des modèles de bon sens et de prudence. Isolé et obscur à Paris, Wagner veut s'imposer d'abord comme polémiste afin d'imposer ensuite ses œuvres à la faveur du tapage. Liszt, qui connaît la vie parisienne, l'en détourne : « Trêve donc de lieux communs politiques, de galimatias socialistes et de colères personnelles. » A Weimar, Liszt s'efforce d'obtenir la protection du grand-duc, pour que Wagner

rentre en Allemagne ; il lui faudra sept ans d'efforts discrets et pressants pour que la police de Weimar ferme les yeux et que Wagner puisse venir passer quelques jours à l'Altenburg[1].

Avec ces secours matériels de toute nature, Wagner, luttant contre l'hostilité et l'incompréhension générales non moins que contre l'adversité, rencontrait chez Liszt le réconfort d'une sympathie, d'une admiration, d'une véritable divination bien faites pour écarter de lui, s'il avait dû jamais les connaître, le doute et le découragement. Liszt, dans leur correspondance, ne cesse de célébrer le génie de Wagner : il n'admire pas seulement *Tannhäuser* ou *Lohengrin* achevés. Il s'enthousiasme pour les projets, pour les plans des *Nibelungen* que Wagner lui communique, pour la « merveille » qu'est la *Walkyrie*, pour l'héroïsme du jeune Siegfried. Le « merveilleux », l' « incomparable ami » est un « homme divin ». Dans cette amitié admirative et si activement généreuse, Liszt, avec une superbe abnégation d'artiste, s'oublie et semble se perdre lui-même. Lui qui donne tout, son temps, son argent, toutes les forces de son être,

1. Voir le joli récit du retour définitif de Wagner à Weimar (1861) dans Weissheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen* (Stuttgart u. Leipzig, 1898, Deutsche Verlags-Anstalt).

il est encore prêt à remercier : « Le but de toute ma vie est d'être digne de ton amitié » écrit-il à Wagner le 23 août 1852; et l'année suivante : « Dussé-je de toute ma vie ne rien produire de bon et de beau, je n'en sentirai pas moins une joie réelle et profonde à goûter ce que je reconnais et ce que j'admire de beau et de grand chez d'autres » (29 décembre 1853). Et cela, au moment où Liszt lui-même, composant ses grandes œuvres, les voyait tomber devant l'hostilité de la critique et l'indifférence du public !

Comment Wagner répondait-il à ce dévouement héroïque? La lecture de ses lettres et la considération de son rôle éveillent des sentiments complexes, d'abord assez peu favorables. En premier lieu, comment ne pas trouver bien fréquents les appels qu'il fait à la générosité pécuniaire de Liszt ? En second lieu, comment ne pas juger excessive et indélicate sa prétention à monopoliser le dévouement de son ami? Après les représentations successives de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* à Weimar, Wagner est-il fondé à se plaindre que Liszt, au lieu de monter une fois de plus *Lohengrin*, ait ressuscité le *Benvenuto Cellini* de Berlioz ? Évidemment, il sait reconnaître et apprécier l'admiration de son ami : « Je me sens plus que largement récompensé de mes efforts, de mes

sacrifices et de mes luttes d'artiste en voyant l'impression que j'ai faite sur toi par tout cela. Être compris d'une manière aussi complète était mon seul désir; avoir été compris est pour moi la plus douce et la plus chère réalisation de ce désir » (24 décembre 1850). Mais voyez avec quelle habileté il se rend quitte envers Liszt : « *Qui donc m'a compris? Toi* et nul autre! Qui donc *te* comprend aujourd'hui? *Moi* et nul autre! » (1854). De fait, il ne marchande pas les éloges aux œuvres de Liszt que celui-ci lui communique : Klindworth vient de lui jouer à Londres la sonate en *si* mineur : « La sonate est belle au delà de toute expression, grande, gracieuse, profonde, noble, sublime comme tu l'es. J'en suis remué jusqu'au fond de mon être. » Et encore : « *Mazeppa* est admirablement beau; rien qu'à le parcourir pour la première fois, je haletais. » Pourquoi faut-il que, dans ces éloges et dans d'autres, on sente je ne sais quoi d'un peu guindé et banal tout ensemble, et comme la distraction d'un homme qui dit cela à la fois pour s'acquitter et par condescendance[1]. Ces grandes œuvres de Liszt, auxquelles Wagner semble ainsi ne payer qu'un tribut d'admiration assez peu spontanée, notez bien qu'il en prend acte, et

1. Voir aussi la brochure de Wagner sur les *Poèmes symphoniques* de Liszt.

qu'il en tire profit. Elles contribuent dans une mesure probablement assez large à l'évolution de son style entre *Tannhäuser* et *Lohengrin* d'une part, *Tristan* et la *Tétralogie* d'autre part. Il y trouve l'application symphonique, adoptée désormais par lui, des « motifs conducteurs », substituée à leur rappel dramatique, auquel il se bornait jusqu'ici, L'indiscrétion de Wagner et cette sorte de supériorité un peu négligente dont il témoigne à l'égard de Liszt nous impressionnent donc d'abord d'une manière assez peu favorable. On ne peut s'empêcher pourtant d'y trouver, à la réflexion, une certaine beauté nietzschéenne, en face de l'abnégation profondément chrétienne de Liszt. Évalué à la mesure courante de la morale moyenne, son égoïsme semble énorme et insolent. Mais il repose sur la conscience d'un génie qui dépasse justement de si haut cette mesure et cette moyenne, qu'il s'affirme comme un droit supérieur et se justifie par là, puisqu'il est une des composantes de ce génie. Pour avoir senti cela et pour avoir, sans aucun de nos médiocres scrupules et de nos chétives hésitations, agi en conséquence, Wagner s'impose encore d'une certaine manière à l'admiration; mais pour l'avoir compris, et pour avoir consenti à cette foi tant de sacrifices avec tant d'énergique abnégation, il va de soi

que Liszt nous paraît cent fois plus admirable[1].

Malgré l'incomparable éclat dont Liszt décorait Weimar, sa situation dans cette ville trop petite pour lui ne tarda pas à décliner. Ses œuvres recevaient du public un accueil très réservé et rencontraient l'hostilité la plus nette de la critique ; il en prenait son parti avec un mélange de confiance dans sa valeur et d'humilité chrétienne, qui est tout à l'honneur de son caractère. Il n'aspirait pas au succès immédiat, ambitieux seulement de « jeter son javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir[2] » et d'écrire des œuvres qui, bonnes ou mauvaises, eussent au moins le mérite de montrer une voie nouvelle à de plus heureux. Quelle que fût cette belle sérénité, un peu d'amertume devait cependant res-

1. Liszt, malgré son admiration pour Wagner, ne vit pas d'un œil favorable le divorce de sa fille Cosima d'avec Hans von Bülow qu'il affectionnait, et le remariage de celle-ci avec Wagner. Certaines lettres de Liszt en disaient long — trop long — à cet égard, et leur publication en volume, par les soins de Mme La Mara, n'a eu lieu qu'après un élagage. On sait d'ailleurs que Liszt ne tint pas très longtemps rigueur au ménage Wagner : il fut par la suite à Bayreuth un hôte assidu de Wahnfried et un des plus enthousiastes parmi les premiers spectateurs des *Bühnenweihfestspiele*.

2. Il a si bien conscience de vivre en fonction de l'avenir, c'est-à-dire *par* l'avenir et déjà *dans* l'avenir, qu'en 1845, au château de Monceau, chez Lamartine, portant un toast au poète devant des orphéonistes de Mâcon, il s'écrie : « Jamais nous ne *dégénérerons de l'avenir* providentiel que vous nous préparez ! » Combien n'admirerait-on pas, chez Hugo ou chez Gambetta, cette hardiesse de tour !

ter parfois au fond du calice. De plus, les envieux exploitaient ses déboires, pour détourner de lui la faveur du grand-duc. Il n'était pas moins attaqué comme chef d'orchestre que comme compositeur : la liberté organique de ses interprétations contredisait la routine classique. Sous sa baguette, des œuvres consacrées se transformaient ; on ne cherchait pas qui, de Liszt ou de la tradition, pouvait avoir raison. On récriminait et des musiciens comme Ferdinand Hiller s'abaissaient à donner le signal des sifflets (à Aix-la-Chapelle). A Weimar même, on critiquait la hardiesse de ses entreprises et cette volonté d'enrichir le répertoire par des ouvrages oubliés ou nouveaux. Ainsi, de toute part, les nuages s'accumulaient autour de Liszt : des questions personnelles vinrent y allumer les premières étincelles. Peu à peu, le grand-duc s'était désintéressé du théâtre pour se vouer à la création d'une Académie de peinture. L'arrivée de Dingelstedt comme intendant de la scène, ses intrigues contre Liszt préparèrent la catastrophe, qui éclata le 15 décembre 1858. Ce soir-là, devant les sifflets qui accueillirent le charmant *Barbier de Bagdad* dont Liszt avait préparé la représentation avec autant d'amour pour l'œuvre que d'affection pour son auteur, il se décida à la retraite.

Parallèlement les circonstances s'étaient modifiées pour la princesse de Wittgenstein et pour lui-même. Par intérêt matériel et aussi afin de s'opposer à la mésalliance qu'eût été l'union de la princesse avec Liszt, le prince de Wittgenstein et sa famille avaient réussi à empêcher l'annulation du mariage demandée par elle. Loin que la grande-duchesse Marie-Pawlowna de Saxe-Weimar fléchît son frère le tsar, c'est elle qui reçut de lui l'ordre de rompre avec la princesse, lorsque celle-ci fut, par rescrit impérial, déclarée « morte civile » et ses biens mis sous séquestre. La princesse de Wittgenstein et Liszt purent alors vérifier le *Donec eris felix* : la Cour cessa de paraître à l'Altenburg et aussitôt un vide presque absolu se fit autour d'eux, hier encore fêtés et adulés par tous. L'année suivante, la princesse ayant marié sa fille au prince Nicolas de Hohenlohe, résolut de demander à Rome cette annulation de son propre mariage qu'on lui refusait à Pétersbourg. En mai 1860, elle partit pour la Ville Éternelle, afin d'agir en personne au Vatican. Liszt devait la rejoindre au moment décisif. Au bout de quinze mois seulement, après une dernière fête musicale à Weimar (août 1861), il reçut l'avis de se trouver à Rome le 21 octobre, date fixée pour leur mariage. Il quitta donc Weimar le 17 août et gagna l'Italie après un

séjour à Lœwenberg chez le prince de Hohenzollern.

III

Alors commença, dans l'existence déjà si aventureuse de Liszt, une aventure nouvelle qui, par sa complication et sa singularité, dépasse toutes les précédentes, celle d'où, quatre ans plus tard, il sortit revêtu de la soutane, au grand amusement des uns, à la grande indignation des autres, unanimes à voir dans cet acte, un peu imprévu sans doute, une gigantesque trouvaille de réclame et rien de plus.

Lorsque Liszt, en octobre 1861, rejoignit à Rome la princesse de Wittgenstein, tous deux s'attendaient à la célébration fort prochaine de leur mariage. Mais les préparatifs même de la cérémonie avaient éveillé l'attention. Or, si le prince de Wittgenstein ne possédait pas au Vatican les mêmes influences qu'à la Cour de Russie, la famille de la princesse y était puissante : sa fille venait d'épouser, trois ans plus tôt, le neveu du cardinal de Hohenlohe. Désormais on rencontre ou l'on devine toujours l'intervention de ce prélat, pour contrarier un projet de mariage dont l'entourage de la princesse ne voulait

pas entendre parler. La veille du jour fixé pour la cérémonie, le Pape demanda à vérifier une fois encore les pièces du procès, et le lendemain il interdisait le mariage, n'ayant pas trouvé suffisant le motif de cassation invoqué par la princesse de Wittgenstein. Ce fut, reconnaissons-le, un coup plus rude pour elle que pour lui : malgré la profondeur de son attachement pour M[me] de Wittgenstein, Liszt, pendant les quinze derniers mois de son séjour à Weimar, s'était pourtant arrangé de vivre sans elle. Il n'allait maintenant au mariage que par point d'honneur et non plus par entraînement. De son côté, le séjour de Rome avait orienté dans une voie nouvelle les idées et les préoccupations de la princesse. Croyante et mystique, à vivre ainsi dans la ville papale, à fréquenter les cardinaux pour les gagner à sa cause, elle devenait peu à peu une mère de l'Église. Dans son modeste et obscur appartement de la via del Babuino — dont quatorze bustes de Liszt décoraient le salon, — les volets fermés, à la lueur d'une bougie, en fumant de gros cigares, elle composait sans relâche des ouvrages d'édification ou de politique ecclésiastique. Une petite imprimerie était à sa disposition spéciale et elle ne lui laissait pas de trêve, sans qu'on puisse distinguer si c'est l'imprimerie qui travaillait

pour elle, ou elle qui travaillait pour l'imprimerie[1].

Devant les exigences d'une si abondante production, la musique devait céder un peu. Liszt ne régnait plus seul dans cette âme.

Elle conservait cependant sur lui une telle influence qu'elle l'entraînait dans l'orbe de ses vertiges. Mais il gardait une pleine possession de soi et se tenait dans une orthodoxie plus exacte que celle de la princesse. Il revenait peu à peu à la piété de son adolescence, alors qu'il souhaitait entrer au séminaire d'où l'avaient détourné les conseils de son père et de son confesseur. Dans l'ardeur de son mysticisme un peu combatif, la princesse rêvait de réformer

1. Voici (d'après Mme von Schorn) la liste de ses écrits : *Bouddhisme et Christianisme* (1 vol.) ; *De la prière par une femme du monde* (1 vol.) ; *Entretiens pratiques à l'usage des femmes du monde* (1 vol) ; *Religion et morale* (1 vol.) ; *L'amitié des anges* (1 vol.) ; *La Chapelle Sixtine* (1 vol.) ; *La matière dans la dogmatique chrétienne* (3 vol.) ; *L'Eglise attaquée par la médisance* (1 vol.) ; *Petits entretiens pratiques à l'usage des femmes du grand monde pour la durée d'une retraite spirituelle* ; (de cet ouvrage, en huit volumes, le célèbre écrivain catholique Henri Lasserre a tiré un volume intitulé : *La vie chrétienne au milieu du monde et dans notre siècle*) ; *Simplicité des colombes, prudence des serpents : quelques réflexions suggérées par les femmes et les temps actuels* (1 vol.) ; *Souffrance et prudence* (1 vol.) ; *Sur la perfection chrétienne et la vie intérieure* (1 vol.) ; *Causes intérieures de la faiblesse extérieure de l'Église* (24 vol.). Les vingt-quatre volumes de cet ouvrage ne devaient être livrés au public que vingt-cinq ans après la mort de la Princesse, soit en 1912.

l'Eglise ; Liszt ne voulait que s'y soumettre. Ainsi, une foi commune semblait les rapprocher qui, en réalité, à partir de 1862, se prit au contraire à les diviser. Lorsque le prince de Wittgenstein vint à mourir, tout le monde s'attendit au mariage si longtemps projeté de sa veuve avec Liszt. Au lieu de cela, que n'apprit-on point : Liszt venait de recevoir les ordres mineurs[1]. Il était désormais l'*abbé Liszt* et portait la soutane.

Ce fut une stupéfaction générale où la malveillance, sous toutes ses formes, se donna libre carrière. Il fallait à un coup de théâtre si extraordinaire des explications aussi extraordinaires. Celle que la princesse de Wittgenstein mit en circulation est fort jolie, mais trop élégante : interprétant comme un avertissement de la Providence l'opposition du pape à son mariage en 1861, elle aurait dès ce moment renoncé pour jamais à ce projet et refusé de le réaliser lors même que la mort de son mari, survenue en mars 1864, levait toute difficulté, et les conseils de sa foi auraient amené Liszt à sa résolution singulière. Accréditer ce roman, c'était pour la princesse faire à mauvais jeu bon visage : il faut l'en admirer beaucoup mais il est permis de la

1. Il appartenait depuis 1858 au tiers-ordre de Saint-François.

moins croire. Une version contraire veut que Liszt ait pris les ordres afin d'éviter un mariage auquel il ne pouvait se dérober autrement, mais qu'il l'ait fait à l'insu de son amie et ne l'en ait prévenue que le lendemain matin, provoquant chez elle un torrent de larmes et un accablement maladif : il y a ici, avec une bonne part de vérité[1], quelques inexactitudes trop défavorables à Liszt pour qu'on ne les signale pas. L'entrée de Liszt dans les ordres eut lieu le 25 avril 1865 ; trois jours auparavant, par une lettre du samedi 22 avril, il mettait la princesse au courant, non pas de son projet — c'est donc que ce projet était déjà connu d'elle — mais des préparatifs les plus secondaires de la cérémonie : l'essai de sa soutane en présence du cardinal de Hohenlohe.

Quels que soient les motifs secrets qui ont pu déterminer l'acte de Liszt, lui-même déclare au cardinal de Hohenlohe l'avoir accompli en toute sincérité d'esprit, réalisant dans l'âge mûr un rêve de sa jeunesse. Rien ne s'oppose, en somme, à ce que nous admettions dans une certaine mesure cette hypothèse, puisqu'elle est la plus simple de toutes. Que la foi de Liszt, en effet, fût sincère et profonde, c'est ce qu'il est

1. Interrogé un jour sur le célibat des prêtres, Liszt fit cette réponse significative : « Grégoire VII était un grand philanthrope ! » (Janka Wohl, *op. cit.*, p. 100).

impossible de mettre en doute; qu'elle eût subi quelques éclipses opportunes pendant des années un peu orageuses, c'est ce dont il convient seulement de faire honneur à son tact; qu'elle se fût rallumée auprès de la princesse de Wittgenstein, puis exaltée à Rome, au concert des campaniles, dans la société des ecclésiastiques et à l'ombre du Vatican, rien de plus naturel. Il est certain d'ailleurs que ces dispositions pieuses furent entretenues, cultivées — pourquoi ne pas dire le mot? — exploitées par le cardinal de Hohenlohe, afin d'empêcher le mariage avec Mme de Wittgenstein. Il est non moins probable que, pour amener Liszt à la démarche décisive, on lui laissa espérer que Rome lui serait un second Weimar, qu'une fois revêtu de la soutane il serait appelé à diriger la chapelle du Saint-Père comme naguère celle du grand-duc Carl-Alexandre et à régénérer, tant par ses œuvres que par ses directions, la musique religieuse catholique à laquelle il semblait se vouer avec prédilection depuis son arrivée à Rome en terminant sa *Sainte Elisabeth* et son *Christus*.

L'entrée de Liszt dans les ordres n'était donc pas pour lui, comme la malice du monde sembla le prétendre, une question de tapage et de costume : il remplit avec soin les plus humbles devoirs de son nouvel état. Il occupait un mo-

deste logis, soit au Vatican, soit à la *Madonna del Rosario*, soit dans cette fameuse villa d'Este dont les *Jeux d'Eaux*[1] symbolisaient pour lui la fontaine des vérités éternelles dont parle l'Evangile ; il lisait régulièrement son bréviaire, soit dans sa chambre, soit dans ses jardins, soit dans la calèche où Rome le voyait passer assis entre deux flambeaux; il servait la messe avec une application de jeune lévite. Pourtant il n'oubliait pas la musique : « Ma journée d'hier s'est passée à lire une cinquantaine de pages du *Catéchisme de persévérance* en italien, — et à chercher quelques traits sur le piano pour la jonglerie indienne de l'*Africaine* », écrit-il un jour de mai 1865 à la princesse de Wittgenstein[2]. Ces disparates, cette « jonglerie indienne » succédant au *Catéchisme de persévérance* égayaient les gens. On s'étonnait de lui voir maintenant, au lieu des hautes bottes que lui donne le portrait de Kaulbach, les souliers découverts à boucle d'argent; le long de la soutane neuve semblait pendre encore le fameux sabre d'honneur — seulement un peu rouillé à présent dans cette oisiveté du fourreau, dont Heine se moquait dès 1849, lors de la Révolution hongroise. Ros-

1. Voir le morceau qui porte ce titre dans le troisième livre (posthume) des *Années de Pélerinage*.

2. III, 79.

sini distillait des mots : « Liszt, disait-il, compose des messes pour s'habituer à les dire. » Et Daniel Stern faisait des gorges chaudes sur ce dénouement imprévu à *Nélida*. En réalité, c'était faute de le connaître et de le comprendre qu'on reprochait au pianiste d'hier sa métamorphose. La richesse de sa nature conciliait sans efforts des éléments qui, chez tout autre, eussent paru incoordonnés et même incompatibles. A la fin d'un concert qu'il donnait à Prague en 1840, comme l'enthousiasme des auditeurs réclamait de lui l'exécution d'un morceau supplémentaire et voulait lui imposer son *Ave Maria* d'après Schubert, Liszt joua d'abord l'*Hexameron*; sur une nouvelle instance, par un nouveau défi, au lieu de l'*Ave Maria* il attaqua un de ses plus vertigineux morceaux de bravoure, son *Galop chromatique*. Mais il eut regret de son entêtement ; alors, sans terminer le *Galop chromatique* et sans l'interrompre non plus, par une transition aussi imprévue qu'élégante, il le continua par l'*Ave Maria*. En un sens, tout Liszt est dans ce passage du *Galop chromatique* à l'*Ave Maria*. Lorsque l'on essaye de raconter ou d'expliquer sa vie, il faudrait une virtuosité comme la sienne pour ménager ainsi les transitions entre ses aventures romantiques et son entrée dans les ordres. On n'y parvient pas : la séduction de

sa personnalité est justement que lui seul pouvait passer du *Galop chromatique* à l'*Ave Maria*, sans brusquer les modulations et sans faire de fausses notes [1].

*
* *

L' « abbé Liszt » avait encore vingt-et-un ans à vivre. Ses espérances de devenir le Palestrina de l'infaillibilité ne se réalisant point, il se partagea désormais entre Rome, Weimar où il passait chaque année quelques mois, et Buda-Pest où il se vit appelé, en 1870, à diriger une école de musique récemment créée. Quelques séjours à Paris, quelques voyages en Allemagne et en Autriche pour assister à l'exécution de ses œuvres ou à l'inauguration de Bayreuth complétaient l'emploi de son temps.

Depuis sa prise d'habit, ses relations avec Mme de Wittgenstein, sans rien perdre de leur étroitesse, sans que rien compromît son attache-

1. Le *Roman du pianiste et de la Cosaque* (voir *infra*, p. 102) nous le montrera quelques années plus tard — pendant la composition du *Christus* — discutant au cours d'un souper fin et libre avec deux jeunes femmes, la question de savoir pourquoi le vanneau est « gras » et la sarcelle « maigre », puis improvisant sur un piano de cabinet particulier un morceau caractéristique : « le jeu d'un soulier de bal sous une jupe de soie »... L'origine du récit le rend un peu suspect, mais il fleure la vérité.

ment ni sa gratitude pour elle, sans que rien diminuât l'admiration de la princesse pour lui, se modifiaient pourtant un peu. Pendant les mois où le séjour de Liszt à Rome les rapprochait quotidiennement, leurs divergences s'accentuaient sur les matières de la foi : la question de l'infaillibilité se posait alors. La princesse de Wittgenstein s'élevait contre ce dogme ; elle combattait avec les Strossmayer et les Döllinger. Liszt, en clerc soumis, tenait pour la thèse de la Papauté, estimant que le catholicisme se ruine lui-même, s'il veut faire la part à l'autorité de son chef suprême. De la religion, ces légers dissentiments s'étendaient à la politique, à toutes les choses de l'art et de la vie : « Le grand accablement de mes vieux jours, écrira Liszt à la princesse en 1877[1], est de me trouver en contradiction d'opinions avec vous. Il n'en était pas ainsi de 47 à 62... Rome et vos transcendances d'esprit ont changé tout cela... Depuis le *Syllabus* — auquel je me range et soumets selon le devoir des catholiques — nous avons constamment été en controverse sur les choses de Rome, de Pesth et de Weimar. » N'y a-t-il pas quelque ironie au fond des louanges qu'il accorde à la princesse pour cette *Histoire des*

1. De Buda-Pest, le 10 janvier, VII, 171.

Causes où elle accommodait sainte Thérèse à la sauce Montesquieu : « Quel immense labeur que ces 22 volumes des *Causes*... Vraiment vous procédez de saint Augustin, saint Bernard, saint Thomas, sainte Thérèse, sainte Catherine de Sienne — et un peu aussi de Joseph de Maistre, car, ne vous en déplaise, vous partagez avec lui le sens militant et prophétique[1]. » Et il met une pointe de malice à constater plus tard que cet « immense labeur » ne vaut à la princesse... qu'une condamnation par l'*Index* ! Pourtant, Mme de Wittgenstein ne cessait de voir s'élever et s'épurer le génie de Liszt; elle semait de roses ses tapis, lorsqu'il montait lui rendre visite à la via del Babuino; et pendant leurs séparations, « Fainéant » et « Bon Ecclésiaste » échangeaient une correspondance presque journalière, très copieuse.

En abandonnant Weimar, Mme de Wittgenstein y avait conservé — mais fermé — sa demeure de l'Altenburg; ses travaux d'apologétique ne lui permettaient plus de quitter Rome. De loin, pendant le séjour annuel de Liszt dans le grand-duché, elle veillait encore sur lui, maternellement. Elle munissait d'instructions minutieuses Fortunat, le domestique, et Pauline, la

1. De Weimar, 10 octobre 1882, VII, 357, 358.

gouvernante. Elle chargeait une amie dévouée, M[lle] Adelheid von Schorn [1], de veiller à l'installation de Liszt, à son régime, à ses siestes, au confort de ses voyages. La nouvelle d'une indisposition ou d'une imprudence la tourmentait au suprême degré : mais combien ne devait-elle pas souffrir — et d'une façon peut-être moins maternelle — au bruit d'aventures que la soutane de Liszt rendait scandaleuses en montrant que cet habit, s'il l'avait fait abbé, ne l'avait pas fait moine[2]...

Durant ses séjours à Weimar, l'Altenburg étant close désormais, Liszt occupait un pavillon

1. Voir les curieux souvenirs de M[lle] A. von Schorn : *Franz Liszt et la Princesse de Wittgenstein*, trad. Sampigny (Paris, 1904, Dujarric).

2. La plus retentissante de ces aventures a suscité toute une série de romans-pamphlets dont les principaux sont les *Souvenirs d'une Cosaque* par Robert Franz (M[me] Olga de Janina), Paris, Lacroix, 1874, treizième édition avec une nouvelle préface, Paris, 1878, Marpon et Flammarion ; le *Roman du pianiste et de la Cosaque* par Sylvia Zorelli (Paris, chez tous les libraires, s. d. [1875]) et *les Amours d'une Cosaque* par « un ami de l'abbé X... » (Paris, 1875, Degorce-Cadot). En confrontant l'un avec l'autre ces libelles, le premier très défavorable à Liszt, le second écrit avec une verve sceptique parfois assez amusante, le troisième, interview fictive de Liszt sous forme de roman par confidences, on peut se faire une idée de la vérité probable dans cette histoire. Le second nous donne sur la vie à Weimar, soit à l'*Altenburg*, soit à la *Hofgärtnerei*, des aperçus satiriques que l'on ne doit pas négliger sinon pour corriger, du moins pour compléter ou rehausser les tableaux plus officiels qui nous en ont été laissés par Weissheimer, M[mes] Ramann, von Schorn, Amy Fay, etc...

de la *Hofgärtnerei*, mis à sa disposition par la Cour. Il y donnait chaque après-midi des leçons collectives, de plus en plus suivies par une clientèle cosmopolite de moins en moins contrôlée. Tous les dimanches, de onze heures à une, il ouvrait ses salons pour une matinée musicale où ses disciples se produisaient et que le grand-duc honorait de sa présence. Ces réunions avaient un caractère plus spécialement professionnel que les réunions de l'Altenburg au temps de la princesse. Liszt y régnait maintenant sans partage, dans une gloire chaque jour accrue, que sa soutane spiritualisait et rendait un peu surnaturelle. La variété du public, cette troupe de pianistes venus des deux mondes et même de deux mondes et demi, sous l'égide du génial abbé, ce Conservatoire libre avec un directeur de séminaire offrait une image singulièrement piquante, un cabotinage patriarcal[1] purifié par un culte sincère et fécond de l'art[2].

1. Les femmes continuaient à raffoler de lui, pianistes cosmopolites, comtesses exotiques, vieilles filles allemandes dont l'une, dit la légende, portait sous son linge depuis 1843 le bout d'un cigare fumé par lui... De là bien des cancans, des rivalités, des jalousies mais qui allaient rarement jusqu'au scandale ; au contraire, la communion dans les sentiments qu'il inspirait devenait à demi religieuse en demeurant romanesque : « On s'aime en moi », aurait-il dit à l'héroïne des *Souvenirs d'une Cosaque* : et c'était vrai.

2. Nombreux sont les souvenirs publiés sur le Weimar de cette époque ; parmi les plus curieux, il faut citer les *Lettres*

Le Conservatoire de Buda-Pest, à la direction duquel, depuis 1873, il consacra chaque année au moins un trimestre, lui donna de vives satisfactions et, écrivait-il en 1877 à la princesse de Wittgenstein, les « meilleures heures » de sa vieillesse. Satisfaction, d'ailleurs, que ses compatriotes ne partageaient pas sans réserves. Son patriotisme y éprouvait la même joie qu'eût éprouvée sa foi s'il fût devenu maître de la chapelle pontificale. Mais le patriotisme hongrois de Liszt, ardent et généreux, n'était guère en somme qu'une sorte assez vague de piété filiale s'adressant à une expression géographique. Ses souvenirs d'enfance, fortement embellis par son triomphe de 1840, y jouaient le plus grand rôle; mais, fils d'une Autrichienne, Liszt n'avait jamais dit un mot de la langue hongroise. Son livre sur les *Bohémiens et leur musique en Hongrie* semblait faire de la musique nomade des *tziganes* la seule musique nationale *magyare*. Plus tard, il donna au Conservatoire de Buda-Pest une direction nettement allemande et on lui reprocha encore de négliger l'élément magyar, le seul autochtone, sans voir que, pour créer de toutes

d'une musicienne américaine (*Music Study in Germany*) de miss Amy Fay (trad. Sourdillon), Paris, 1907, Dujarric ; et le roman du spirituel baron Ernst von Wolzogen, *Der Kraft-Mayr*, (2 vol., Stuttgart, 1897, Engelhorn) où Liszt paraît en personne et sous son nom, dans le cercle de ses élèves.

pièces un art national, s'il n'existe pas encore, il faut emprunter les méthodes là où elles existent. Cela suffisait pour qu'on l'accusât de servir la politique germanisatrice de l'Autriche en Hongrie; ces soupçons le suivirent jusqu'au delà du trépas[1].

Parmi ses voyages, un séjour de quelques semaines, à Paris, au printemps de l'année 1866, lui laissa d'amers souvenirs. Sans doute, il fut reçu avec des honneurs peu communs. L'aristocratie catholique fêta l'ancien virtuose dans le nouvel abbé ; le monde diplomatique lui-même le salua presque comme un prince; Napoléon III le fit commandeur de la Légion d'honneur. Mais l'exécution de sa *Messe de Gran* souleva l'hostilité de la critique, et ses *Poèmes symphoniques* joués à la salle Erard furent accueillis avec une froideur dédaigneuse. Paris ne voulait décidément voir en lui que le pianiste et l'abbé : on se refusait à entendre le compositeur. C'est à peine si, dans quelques salons amis, MM. Camille Saint-Saëns et Francis Planté, mettant à la disposition du maître leur admirable talent et leur jeune dévouement, firent connaître, au

1. « Enfin! », se serait écrié le ministre hongrois Tréfort, à la mort de Liszt; voir aussi les déclarations de Coloman Tisza, alors Président du Conseil, au Parlement hongrois : A. DE BERTHA, *Franz Liszt*, dans la revue S. I. M. (1907, p. 1181).

piano, quelques-uns des *Poèmes*. Berlioz, qui devait à Liszt la propagation de ses œuvres en Allemagne et la représentation de *Benvenuto* à Weimar, Berlioz lui montra une perfide ingratitude dont Liszt fut profondément chagriné : d'Ortigue, son « alter ego », écrivit dans les *Débats* : *Transeat a me calix iste*; un autre soir, Berlioz quitta ostensiblement la salle Erard, pendant l'exécution d'un poème symphonique de Liszt; et dans une lettre à la princesse de Wittgenstein, il désignait Liszt comme « ce musicien de nos amis qui s'imagine être compositeur ». En vain Liszt essaya, dans une réunion intime, d'expliquer à Berlioz, d'Ortigue et Léon Kreutzer ses intentions et ses procédés. Il ne triompha pas de leur hostilité, dont les manifestations, de la part de Berlioz, étaient une vilaine action. « Pauvre Fainéant, écrivait Liszt à Mme de Wittgenstein, on lui fait tout le tort possible de sa célébrité passée, qui est le plus grand obstacle à sa véritable réputation[1]. » Le mauvais souvenir de cette équipée le poursuivit longtemps : de passage à Paris en 1878 pour l'Exposition universelle, il refusa d'y figurer « soit en vieux pianiste, soit en jeune compositeur[2] » et, en 1881, parlant à M. Camille Saint-

1. *Briefe*, t. VI, p. 103 ; lundi 26 mars 1866.
2. *Ibid.*, t. VII, p. 224 ; jeudi 20 juin 1878.

Saëns, dans une lettre, de ses amis parisiens, il ajoute : « Aussi ne voudrais-je pas renoncer entièrement à l'idée de les revoir, quoique la triste exécution de la Messe de Gran en 66 et les verbiages consécutifs m'aient laissé une pénible impression. Cela s'explique simplement de part et d'autre. Néanmoins m'exposer désormais à de semblables malentendus, serait de trop. Sans fausse modestie, ni sotte vanité, je ne saurais me ranger parmi les célèbres pianistes égarés en des compositions manquées [1]. »

L'Allemagne et l'Autriche-Hongrie, sans lui rendre une entière justice, se montraient pourtant beaucoup moins hostiles ou réfractaires. Il avait pu entendre à Buda-Pest sa *Messe* pour le couronnement de François-Joseph Ier comme roi de Hongrie. *Christus*, quoique fort malmené à Vienne par Hanslick et sa cohorte, et *Sainte-Élisabeth* entraient au répertoire de nombreuses sociétés chorales : *Sainte-Élisabeth* avait même paru sur la scène de Weimar. Enfin, quelle joie ne fut-ce pas pour l'ami incomparable de Wagner, d'assister en 1876 à l'inauguration de Bayreuth, de saluer la « grande merveille de l'art germanique », d'y être lui-même justement salué comme un des prophètes du culte nouveau !

1. *Ibid.*, t. II, p. 317 ; 6 décembre 1881.

Pourtant, son activité, d'ailleurs trop dispersée entre Rome, Pest et Weimar, déclinait : il ne pouvait achever l'oratorio de *Saint-Stanislas*, commencé depuis longtemps et dont deux fragments seuls ont vu le jour jusqu'ici. Hormis un dernier poème symphonique, *Du berceau à la tombe*, où l'on chercherait en vain la robuste vigueur des précédents, il ne donnait plus guère que des pages d'un mysticisme contemplatif un peu flou et des transcriptions. La force créatrice l'abandonnait peu à peu. Bientôt, sa santé même s'altéra : de lourdes somnolences s'appesantissaient sur ses journées ; sa vue se voilait ; ses jambes enflaient. La vieillesse gagnait à la fois le corps et l'esprit.

Il eut pourtant la force d'assister aux fêtes instituées par l'Europe musicale pour célébrer, en 1886, le soixante-quinzième anniversaire de sa naissance. Paris offrit à ses déboires de 1866 une belle réparation : la *Messe de Gran* fut exécutée en sa présence, le 25 mars, au profit des écoles libres du deuxième arrondissement, à l'église Saint-Eustache, c'est-à-dire dans un lieu dont le caractère exclut toute manifestation de succès et peut mettre au compte du respect religieux l'indifférence même et la froideur. L'impression fut grandiose et profonde, rehaussée par l'aspect de ce vieillard en cheveux blancs,

qui inclinait sa tête superbe pour joindre sa muette prière aux accents de sa musique. De Paris, Liszt gagna Londres où il put entendre, les 5 et 7 mai, son oratorio de *Sainte-Élisabeth*, qu'il revint écouter à Paris le 8 mai, dirigé au Trocadéro par Vianesi. Un refroidissement contracté au cours de ces voyages l'empêcha de se rendre à Saint-Pétersbourg. Après quelques jours de repos à Weimar, il gagna Sondershausen où son *Christus* figurait au programme d'un festival. Malgré le déclin visible de ses forces, il retournait à Weimar, puis à Bayreuth pour le mariage de sa petite-fille, allait de là au château de Colpach, dans le grand-duché de Luxembourg, chez son ami et compatriote, le peintre Munkaczy. De retour à Bayreuth, oppressé et sommeillant, le corps déjà enflé, il put encore assister à la représentation de *Parsifal* et de *Tristan*. Une pneumonie ne tarda pas à se déclarer, qui l'emporta dans la nuit du 31 juillet au 1er août 1886. Weimar aurait voulu posséder ses cendres : mais, le 27 novembre 1869, Liszt écrivait à Mme de Wittgenstein : « Je ne veux pas d'autre place pour mon corps, que le cimetière dont on se sert là où je mourrai, ni d'autre cérémonie religieuse qu'une messe basse (sans *Requiem* chanté) dans la paroisse. » Il fut fait selon ses vœux et Liszt repose donc à Bayreuth. La princesse de Witt-

genstein lui survécut quelques mois seulement. Liszt avait fait d'elle son héritière. Après sa mort, sa fille Mme la princesse de Hohenlohe prit les dispositions nécessaires pour la création à Weimar du « Musée Liszt » et de la « fondation Liszt », afin de perpétuer dans l'illustre petite ville la grande mémoire de Liszt, le souvenir de sa personne et l'exemple de son activité.

L'ŒUVRE

Raconter, même sommairement, la vie de Liszt, c'est indiquer l'immensité de son œuvre, c'est surtout en laisser pressentir déjà la terrible complexité, redoutable au critique. Virtuose, apôtre, philosophe, franc-maçon, abbé, amant, éducateur sinon pédagogue, jeté par la Hongrie sur l'Europe occidentale, nourri en France, mûri en Allemagne, croyant trouver enfin à Rome la patrie de son âme, ayant voulu pendant quarante années égaler et en quelque mesure exprimer par son art les maîtres de tous les arts, Dante et Hugo, Raphaël et Gœthe, Byron et Michel-Ange, Shakespeare et Lamartine — combien d'autres ! —, la critique peut-elle espérer dégager de son œuvre tout ce que cette œuvre doit à des inspirations si diverses ? Si l'on y parvient, que restera-t-il, au-dessus de ces éléments multiples et épars, pour représenter un génie créateur et Liszt lui-même ? Ne risque-t-il pas de nous apparaître comme une sorte de magnifique caméléon, pro-

menant sa peau complaisante sur la surface de son siècle pour lui emprunter un éclat bigarré, mais impersonnel autant qu'éphémère ?

C'est ainsi en effet que beaucoup de gens, élevant le premier degré de leur effort à considérer Liszt autrement qu'un simple pianiste naguère illustre, aujourd'hui presque oublié, jugent son œuvre de compositeur, faute ou de la connaître, ou de la sentir, ou surtout de la comprendre. Cette œuvre, en réalité, décèle une personnalité non seulement très curieuse, mais très forte et très originale ; cette œuvre d'où l'on peut, d'où l'on doit écarter d'assez nombreuses scories, a une puissance, une hardiesse et une beauté supérieures ; enfin, si elle puise son inspiration à beaucoup de sources, cette œuvre a la générosité royale de son créateur : elle a rendu à l'art musical, en exemples et en influence, plus qu'elle n'avait emprunté.

I

L'œuvre de Liszt peut se diviser en trois parties principales dont chacune, sans correspondre exactement dans le temps aux trois périodes de sa vie, caractérise pourtant chacune d'elles; nous examinerons donc tour à tour son

œuvre de *pianiste* qui répond à sa carrière de virtuose (1811-1847), son œuvre de *poète* dont les pages capitales datent de Weimar (1847-1860), enfin son œuvre de musicien *religieux*, terminée à partir de 1860.

Dans son œuvre de pianiste, dont l'étendue est énorme, il faut distinguer entre les *Etudes*, les *Transcriptions* et les *Paraphrases*. Quelques personnes montrent trop de hâte à passer rapidement sur les *Etudes*, comme étant censément d'un intérêt technique exclusif et superficiel, sur les *Transcriptions*, comme étant la simple reproduction de la pensée d'autrui, sur les *Paraphrases* enfin, pour l'incohérence de leurs développements et la luxuriance ostentatoire, aujourd'hui démodée, de leur ornementation pianistique. Voilà encore un jugement rapide et inconsidéré : les *Etudes* par exemple n'ont pas pour seul mérite la hardiesse et la nouveauté de leur technique prodigieuse ; cette hardiesse et cette nouveauté ne relèvent pas de la simple acrobatie ; elles sont inspirées déjà par des qualités proprement musicales ; elles aboutissent à des combinaisons sonores dont le piano semblait jusqu'alors incapable ; elles enrichiront désormais sa palette et ce sera tout profit pour la musique. Les *Etudes* de Liszt sont donc essentiellement musicales, par leur inspiration et par leur fin.

Les principales sont les *Six études de bravoure* d'après des caprices de Paganini, et les *Douze études d'exécution transcendante* où Liszt, en 1838, a repris ses *Douze études en exercices* de 1826. Le jeu de Paganini avait exercé sur lui, à Paris, en 1832, une véritable fascination [1]; pour tâcher d'égaler, au clavier, la virtuosité vertigineuse de l'infernal Italien, il se remit à l'étude avec acharnement, essaya des combinaisons inédites, se rompit à des difficultés inconnues, alors qu'il semblait les avoir déjà toutes surmontées, et il consigna, pour ainsi dire, ces nouvelles expériences dans l'adaptation au piano de six *Caprices* de Paganini pour le violon. Ce caractère détermine, mais en même temps limite l'intérêt, non point restreint mais précis, des *Etudes de bravoure*. Il s'y agit pour Liszt, ou bien d'imiter sur les touches la technique de l'archet — et c'est le cas dans la cinquième étude — ou bien au contraire de prouver, par la richesse des combinaisons, la supériorité du piano sur le violon et combien un thème peut gagner à passer du second au premier. Ces études nous montrent déjà quelques-uns des procédés les plus personnels à la technique pianistique de Liszt : le trémolo (première étude),

1. Voir plus haut, p. 24.

les gammes en octaves, diatoniques ou chromatiques, partagées entre les deux mains et atteignant ainsi à une foudroyante rapidité (deuxième étude), les bonds entre des intervalles éloignés, (sixième étude), etc. ; de ces six études, la plus fameuse est la *Campanella*, non seulement pour le divertissant éclat de ses artifices sonores, mais pour la variété véritablement encyclopédique de ses combinaisons techniques[1].

Les *Douze études d'exécution transcendante* ne doivent rien qu'à Liszt lui-même : matière et forme, thèmes, développements et ornementation, il a tout tiré, ici, de son propre fonds. Il n'a gardé, de ses « exercices » publiés en 1826 que les motifs principaux, quelques tournures mélodiques. Trois études (les sixième, septième et huitième) sont entièrement neuves ; dans les autres, il élargit les développements ou même en introduit de nouveaux. Il est enfin très intéressant d'observer les complications techniques dont, de 1826 à 1838, Liszt les a agrémentées[2]. Sous leur forme définitive, les *Douze études*

1. On y remarquera par exemple avec quelle sorte de malice Liszt fait succéder à des passages en extension des passages où la main, au contraire, doit rester toute ramassée.

2. Sur ces douze *Etudes* de 1826 et leur comparaison avec celles de 1838 voir Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, éd. Reclam, II, p. 218 et suivantes ; et M. Brenet, les *Etudes* de Liszt (Courrier musical, 15 février 1906).

représentent, dans la technique du piano, un sommet dont nul artiste jusqu'alors ne s'était approché et qu'aujourd'hui même aucun peut-être n'a dépassé. Il n'y a pas six pianistes pour les exécuter avec l'aisance qu'elles exigent. On ne saurait ici dresser le répertoire des « passages » les plus scabreux, des difficultés les plus insurmontables qu'elles renferment. Les pires ne sont peut-être pas dans la sûreté et dans la vélocité de poignet réclamées par leurs sauts et leurs octaves, mais plutôt dans certaines brisures d'arpèges, dans des notes répétées, dans quelques combinaisons rythmiques terriblement enchevêtrées, comme celle-ci (étude 10, 3e mesure) :

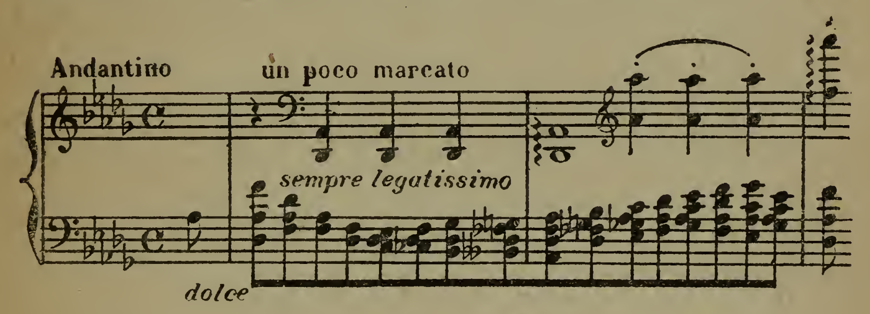


et dans la multiplicité des notes simultanées.

La profusion de richesses techniques[1] que Liszt y déploie lui permet d'ailleurs d'obtenir des

1. M. Camille Saint-Saëns observe que la technique de Liszt reste plus naturelle que celle de Beethoven par exemple, plus conforme aux « nécessités physiologiques » (« anatomiques » serait plus exact) et que sa musique est en réalité moins effrayante qu'elle ne paraît d'abord.

combinaisons sonores dont le mérite dépasse les intérêts de la simple virtuosité. Il tire du piano des cris dont on ne le savait pas capable, et risque des harmonies, parfois rudes, mais dont parfois aussi la neuve hardiesse est infiniment séduisante. Avec quelle grâce cette progression, dans les *Harmonies du Soir* :



ne s'avance-t-elle pas vers la double dissonance de deux secondes frappées ensemble, pour s'en éloigner ensuite avec une grâce non moindre : c'est un « frottement » qui prend la douceur d'une caresse.

Mais la musique véritable n'y brille pas seulement par la tache étincelante de quelques heureuses dispositions décoratives. C'est un morceau d'une grâce fort aimable, traversé par une éloquente agitation, que le *Paysage* (n° 3) ; il est impossible de ne pas se plaire au scintillement prestigieux des *Feux-Follets* (n° 5) ; les *Harmonies du Soir* rayonnent de la plus douce poésie ; enfin la quatrième étude, *Mazeppa*, est d'une fierté vraiment superbe. Sans doute le poème

symphonique qui porte le même titre et emprunte les mêmes motifs, doit à l'étendue de son développement et à la richesse de son coloris orchestral une tout autre signification. L'étude, enlevée sur le piano par quelque grand virtuose, emprunte cependant à son caractère spécial d'épreuve héroïque je ne sais quelle ardeur victorieuse, peut-être plus farouche et plus entraînante.

*
* *

Si nous voyons Liszt, dans les *Etudes* où il a consigné ses expériences de virtuose, ne pas sacrifier la musique à la virtuosité même, cette virtuosité non plus n'est pas chez lui de l'art pour l'art. Il a pu la pratiquer et l'exploiter pour arracher au public des acclamations qui ne le laissaient pas insensible, mais il l'a mise à profit, pour des desseins plus élevés, dans ses transcriptions.

Il s'agit ici pour lui d'élargir le domaine du piano et d'y faire rentrer, dans la mesure du possible, la voix humaine ou les timbres de l'orchestre. C'est à sa virtuosité qu'il demandera les ressources et les secrets nécessaires. Jusqu'alors, dans la musique de piano, le chant restait presque exclusivement confié à la main

droite, la main gauche demeurant vouée à l'accompagnement. Dans ses transcriptions de *lieder*, Liszt au contraire garde à la ligne vocale sa position intermédiaire sur l'échelle sonore, quitte à la partager entre les deux mains, surtout entre leurs premiers doigts ou rien qu'entre les deux pouces. Grâce à l'application de ce principe il pourra même, dans sa fantaisie sur *Don Juan*, laisser leur position respective aux deux voix, soprano et baryton, du célèbre duo *La ci darem la mano*. La monochromie de l'instrument ne lui permettant pas de conserver les oppositions de timbres du *lied* original entre la voix et l'accompagnement, il essaye parfois de corriger cet inconvénient en reportant à une octave supérieure, d'où elles se détachent mieux grâce à leur sonorité plus aiguë, certaines figures d'accompagnement : témoin sa transcription de l'exquise *Sérénade de Shakespeare* de Schubert.

Quant aux modifications et aux « cadences » que Liszt introduit dans de tels travaux, elles sont assurément moins faciles à justifier et on lui saurait gré d'une plus scrupuleuse fidélité. Mais d'une part, les cadences peuvent être regardées comme facultatives ; d'autre part, les changements que Liszt se permet d'introduire pour éviter la monotonie entre les différents couplets d'un *lied* transcrit, dont les paroles ne subsistent

pas pour y conserver la variété, ces broderies souvent élégantes et ingénieuses relient ses transcriptions au genre de la variation. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'il s'agit de variations improvisées, de variations qui, du moins, voudraient garder ou affecter cet air d'aimable divertissement et de spontanéité.

Tels sont les caractères principaux qu'on observe dans ses transcriptions de *lieder* ; ses transcriptions d'après l'orgue ou l'orchestre se présentent d'une façon un peu différente. Ici interviennent les procédés « transcendants » des *Grandes études*, ces gammes en octaves ou en dixièmes, ces accords précipitamment répétés, ces trémolos hardiment fouettés, les empâtements des ces trilles multiples et les hachures larges de ces traits, de ces gammes, de ces arpèges fulgurants qui, sur l'eau-forte du piano, rappellent en les réduisant les lumières et presque les couleurs de l'orchestre. Jamais on n'avait encore joint à une pareille audace dans la virtuosité des « parti pris » plus décisifs pour l'appliquer à l'interprétation de l'orchestre. Si certaines transcriptions de Liszt sont aujourd'hui dépassées, si ses arrangements de fugues d'orgue de Bach, entre autres, ne peuvent rivaliser avec les traductions étonnantes de M. Ferruccio Busoni, ce progrès tient peut-être à ceux que

n'a pas cessé de faire la construction des instruments ; en tout cas, on a seulement pu développer après lui les principes qu'il avait posés.

*
* *

Restent, pour clore la partie purement pianistique de son œuvre, les innombrables « paraphrases » et « fantaisies brillantes » que Liszt a écrites sur tous les opéras à la mode et sur quelques autres œuvres, depuis *Lucie de Lammermoor*, *Robert le Diable* et *Rigoletto*, jusqu'à *Don Juan*, aux *Ruines d'Athènes* et au *Songe d'une nuit d'été*. Elles ont soulevé de son temps un enthousiasme dont lui-même fut parfois excédé[1], et plus tard une réprobation assurément exagérée. Ce sont des travaux de mode et de circonstances, dont la mode et les circonstances, en changeant ou en disparaissant, n'ont pourtant pas emporté tout l'intérêt.

Essayons d'oublier, j'y consens, tout cet attirail d'ornementation acrobatique, capable d'éblouir encore sous les doigts de quelques artistes, mais dont l'éclat est superficiel et, pour

1. Il était furieux lorsque, à la fin d'un concert réservé à Beethoven, le public en délire lui réclamait sa *Fantaisie sur Robert le Diable* ; il l'exécutait malgré lui, avec rage, c'est-à-dire plus superbement que jamais, car chez ce diable d'homme tout tournait au succès.

quelques-uns, déplaisant. Ne regardons que l'essentiel de ces paraphrases, leur principe et leur structure. Le principe consiste à réunir dans un morceau de quelques pages plusieurs thèmes importants d'un opéra, à les relier, à passer de l'un à l'autre par des transitions ingénieuses et parfois, en un tour de force imprévu, à contrepointer ensemble deux d'entre eux qui pouvaient sembler les moins propres à un pareil traitement. Les puristes s'indignent du caractère rhapsodique de tels morceaux et souffrent des disparates qu'ils y rencontrent. Avec beaucoup de justesse et une autorité qui passe toutes les autres, M. Camille Saint-Saëns observe que ce principe et cette structure sont tout justement ceux de l'ouverture dramatique du romantisme, celle du *Freischütz*, de *Guillaume Tell*, du *Vaisseau Fantôme*, de *Tannhäuser*, voire en arrivant plus près de nous, des *Maîtres Chanteurs*, de *Sigurd* et du *Roi d'Ys*. Y a-t-il donc une si coupable hérésie à transporter sur le piano une forme que l'on accepte à l'orchestre ?

Cet art de concentrer en quelques pages de piano la substance mélodique ou dramatique d'un opéra, Liszt ne l'a pas non plus pratiqué pour lui-même et sans en tirer parti dans un dessein plus élevé. Il y a acquis cette maîtrise dans les contrastes qui, nourrie par la solide

discipline de la symphonie beethovénienne, donnera plus tard toute leur valeur à ses *Poèmes symphoniques*. Lorsqu'il s'amuse, dans sa *Fantaisie* sur le *Songe d'une nuit d'été*, à marier ensemble, avec une si prodigieuse et divertissante adresse, le thème solennel de la marche et le motif papillonnant des Elfes, ne reconnaissons-nous point le musicien qui figurera la péripétie essentielle de son *Tasso*, le *Lamento* et la *Trionfo*, par la simultanéité contrapuntique de deux variations, l'une tragique et l'autre gracieuse, du même thème ? Ainsi, un procédé analogue, gageure dans la Fantaisie sur *Robert*, trouvaille brillante et poétique dans le *Songe*, où elle nous montre les Elfes tourbillonnant en cortège aérien autour du couple nuptial, deviendra ici un principe de vérité intuitive, d'émotion poignante et de beauté tragique.

On voit donc comment cette œuvre pianistique de Liszt ne cultive jamais pour le stérile plaisir de la virtuosité cette virtuosité même ; s'il tire de ses doigts des prodiges dont la gymnastique surprend d'abord et risque de surprendre seule, c'est moins pour briller lui-même que pour enrichir son instrument, pour en augmenter les ressources, pour en faire un interprète plus puissant de la vraie musique, dans ces transcriptions qui propagent le culte

des maîtres ou dans ces paraphrases où il exerce et affermit un métier dont son œuvre originale et vraiment créatrice va maintenant nous donner de si beaux exemples.

*
* *

Mais avant de quitter la musique de piano de Liszt il faut dire un mot des fameuses *Rhapsodies hongroises* qui ont plus fait pour sa renommée que les *Poèmes symphoniques*. Brillantes et variées, pleines tour à tour de fougue et de langueur, de verve et de mélancolie, elles mériteraient cette fortune si elles ne l'avaient acquise aux dépens de pages où Liszt a mis plus d'audace et de génie. Elles occupent dans son œuvre une place sinon secondaire, du moins latérale, pour ainsi parler : elles y sont en marge. Liszt lui-même, dans son livre sur les *Bohémiens et leur musique en Hongrie*[1] en a parfaitement défini le caractère. Dans les *Rhapsodies hongroises* il a voulu donner une sorte d'épopée nationale de la musique bohémienne. On comprend mieux son dessein, à vrai dire, que l'expression qu'il emploie pour le manifester : en premier lieu, la notion de « nationalité » est trop fixe pour s'ap-

1. Édition de 1881, Leipzig, Breitkopf.

pliquer à une race aussi nomade et aussi mal connue que les tziganes ; en second lieu le terme d' « épopée » est impropre à désigner la série des *Rhapsodies.* Le mot de *corpus* leur conviendrait mieux, s'il pouvait s'assouplir et admettre les fantaisies de la stylisation. Les explications de Liszt trahissent du reste le flottement de sa pensée ; il prend beaucoup de précautions pour amender, corriger, déformer les termes dont il fait usage : « Par le mot *Rhapsodie* nous avons voulu désigner l'élément fantastiquement *épique* que nous avons cru y reconnaître. Chacune de ces productions nous a toujours semblé faire partie d'un cycle poétique ... Ces fragmens ne narrent point de faits, il est vrai ; mais les oreilles qui savent entendre, y surprendront l'expression de certains états de l'âme dans lesquels se résume l'idéal d'une nation. » Voilà pour le terme de *Rhapsodies* ; mais pourquoi *hongroises* puisqu'elles évoquent la « nation » tzigane ? Liszt va nous répondre : « Nous avons appelé ces Rhapsodies *hongroises*, parce qu'il n'eût pas été juste de séparer dans l'avenir ce qui ne l'avait point été dans le passé. Les Magyars ont adopté les Bohémiens pour leurs musiciens nationaux... S'il a fallu des chantres aux uns, les autres n'eussent pu se passer d'auditeurs. La Hongrie peut donc à bon

droit réclamer comme sien cet art, nourri de son blé et de ses vignes, mûri à son soleil et à son ombre... si bien enlacé à ses mœurs, qu'il se lie aux plus glorieuses mémoires de la patrie, comme aux plus intimes souvenirs de chaque Hongrois[1]. » L'explication est adroite, mais elle est spécieuse : c'est de l'ethnographie à la Metternich. Elle n'a pas contenté tous les Hongrois : lorsque sonnera pour le peuple magyar et le royaume de Saint Etienne l'heure des revendications politiques nationales, plus d'un reprochera à Liszt d'avoir d'abord confondu Magyars et bohémiens, et d'avoir ensuite, au Conservatoire de Budapest, germanisé l'art hongrois.

Hongrois ou tzigane, magyar ou bohémien, quelles sont donc les séductions qu'exerce sur Liszt cet art singulier? Il en aime la matière sonore, si piquante, si savoureuse pour des oreilles nourries de tonalité et d'harmonie classiques, ces « gammes mineures avec quarte augmentée, sixte diminuée et septième augmentée »; il aime cette « luxuriance multiforme du rythme » et le chatoiement exubérant de l'ornementation sonore dont ses mouvements endiablés secouent les tintinnabulantes paillettes; il aime cette indépendance tonale, cette sauvage

1. *Des Bohémiens*, etc., pp. 537, 538.

liberté de la forme qui permet au « Zymbalier » les plus audacieuses improvisations ; il aime l'alternance bondissante de ces *Lassan* et de ces *Friska.* D'ailleurs, d'autres avant lui ont senti la beauté de cet art violent et ingénu : Beethoven semble, dans ses dernières œuvres, avoir eu l'intuition de l'art bohémien[1] ; Schubert l'a policé dans son *Divertissement hongrois* ; Liszt veut, par un effet de l'art, lui laisser son beau désordre. Il ne s'agit pas seulement, au reste, de faire connaître l'art bohémien ; il faut le sauver, car il est en grand péril. Les Bohémiens, de nomades qu'ils étaient, deviennent des « commis-voyageurs », des « sujets d'Alcazar[2] ». Ce drapeau quelque peu bariolé qu'ils menacent de prostituer, Liszt veut le reprendre et le conduire à la victoire. Cette vocation qu'il se donne est chez lui affaire de piété filiale envers le pays où il a vu le jour. Rappelons-nous les tableaux qui ont frappé son imagination d'enfant, « ces visages cuivrés... ces danses molles et élastiques, rebondissantes et provocantes, saccadées et impétueuses[3]. » Voilà par quels « intimes souvenirs » l'art tzigane tient au cœur « de chaque

1. Il convient de laisser à Liszt la responsabilité de cette affirmation à tout le moins très hasardée.

2. *Op. cit.*, pp. 510, 511.

3. Voir plus haut, p. 8.

Hongrois », même déraciné ; surtout déraciné, car Liszt, par surcroît, peut comparer à celle des Bohémiens son existence de virtuose errant ; lorsqu'en 1840, de retour pour un instant au pays natal, une troupe de Bohémiens lui fera accueil sur la route de son village, il se sentira vraiment l'un des leurs ; il croira, en toute franchise, avec un mélange avantageux d'humilité et d'orgueil, n'être lui-même qu'un « Zymbalier » arrivé.

Nous voici loin du *corpus*, de l'épopée, de la fidélité documentaire et de la musique ethnographique : un bouillonnement de lyrisme romantique a emporté tout cela. Les *Rhapsodies*, entendues d'abord par Liszt comme des transcriptions, presque comme des citations, se métamorphosent vite en véritables poèmes lyriques. De là vient que certains traits ou détails de leur style reparaissent dans d'autres œuvres : le poème symphonique de *Hungaria* en est une synthèse ; leur couleur enlumine le décor de la mélodie des *Trois bohémiens* ; un thème hongrois paraîtra dans *Sainte-Elisabeth*, et lorsque Liszt en 1867 écrira une *Messe* pour le couronnement de François-Joseph comme roi de Hongrie, il accueillera au seuil du temple et au pied des autels Sa Majesté apostolique et le Bon Dieu lui-même, comme on l'a accueilli en 1840 dans son pays natal, par une musique hongroise, dont le caractère s'adapte

assez mal à l'esprit et au texte de la liturgie catholique...

II

Lorsque, des transcriptions, paraphrases ou rhapsodies de Liszt, nous passons à ses œuvres originales, son art, comme symphoniste, se définit par la « musique à programme » : il a trouvé son expression la plus caractéristique dans les *Années de Pélerinage*, pour piano, et dans la série des douze *Poèmes symphoniques*, auxquels il faut ajouter la *Dante-Symphonie* et la *Faust-Symphonie.* De l'un à l'autre de ces groupes, des *Années de Pélerinage* aux *Poèmes Symphoniques*, nous observerons des différences qui tiennent à la diversité des moyens d'expression, celles-là étant écrites pour le piano et ceux-ci pour l'orchestre, mais qui surtout révèlent un puissant développement d'esprit et un immense progrès de métier.

*
* *

Les pièces pour piano qui composent les deux volumes des *Années de Pélerinage* dans l'édition

originale [1] ont été composées par Liszt pendant ses voyages ou séjours en Suisse et en Italie avec la comtesse d'Agoult. Ce sont des feuilles d'albums, tantôt brèves, tantôt développées, d'un caractère semi-lyrique et semi-pittoresque, d'une inspiration très complexe et d'une réalisation déjà fort variée.

Dès son adolescence, Franz Liszt était voué à la musique poétique. Nous avons vu avec quelle ardeur il s'enflammait au contact de toutes les idées, avec quelle fièvre il tressaillait aux convulsions politiques de Juillet, comme il dévorait les poètes, les philosophes, les sociologues. Telle une harpe éolienne, il vibrait à tous les souffles ; musicien avant tout, c'est en musique qu'il devait convertir toutes les forces d'inspiration qu'il emmagasinait, comme nos machines actuelles convertissent en électricité toutes les forces qu'elles reçoivent. Déjà la Révolution de 1830 dont le canon, au dire de sa mère, l'avait guéri de sa fatale langueur, lui avait aussi dicté l'ébauche d'une *Symphonie révolutionnaire*. Mais sa carrière de virtuose, les exigences du public le distrayaient de lui-même. Sa retraite amou-

1. Paris, 1841, Richault. Des éditions ultérieures ont permis d'y ajouter, au fur et à mesure, certaines pièces d'un caractère plus ou moins analogue, et de former ainsi un troisième volume.

reuse en Suisse et en Italie, avec Mme d'Agoult, le remit en face de la nature et en face de son âme : il écouta la voix des montagnes, des eaux et des cloches ; il chanta à leur unisson. Il s'émut au souvenir des héros de l'histoire ou de l'art, Guillaume Tell, Salvator Rosa, Pétrarque; il essaya d'accorder sa lyre à la leur. Il éprouva cette communion divine que l'art crée entre l'homme et la nature, ou entre l'homme et l'homme. De là le titre pieux qu'il donna aux pages que lui inspire cette communion : *Années de Pélerinage*.

L'avant-propos, mis par lui en tête de la première édition, est significatif : « Ayant parcouru en ces derniers temps bien des pays nouveaux, bien des sites divers, bien des lieux consacrés par l'histoire et la poésie ; ayant senti que les aspects variés de la nature et les scènes qui s'y rattachent ne passaient pas devant mes yeux comme de vaines images, mais qu'elles remuaient dans mon âme des émotions profondes ; qu'il s'établissait entre elles et moi une relation vague mais immédiate, un rapport indéfini mais réel, une communication inexplicable mais certaine, j'ai essayé de rendre en musique quelques-unes de mes sensations les plus fortes, de mes plus vives perceptions... A mesure que la musique instrumentale progresse, se développe, se dé-

gage des premières entraves, elle tend à s'empreindre de plus en plus de cette idéalité qui a marqué la perfection des arts plastiques, à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés, tout ce qui échappe à l'analyse, tout ce qui s'attache à des profondeurs inaccessibles désirs impérissables, de pressentiments infinis (*sic*).

« C'est dans cette conviction et dans cette tendance que j'ai entrepris l'œuvre publiée aujourd'hui, m'adressant à quelques-uns plutôt qu'à la foule ; ambitionnant non le succès, mais le suffrage du petit nombre de ceux qui conçoivent pour l'art une destination autre que celle d'amuser les heures vaines, et lui demandent autre chose que la futile distraction d'un amusement passager[1]. »

Chacune des pièces qui composent le recueil porte une épigraphe littéraire : la devise des Lyonnais « Vivre en travaillant et mourir en combattant » s'accorde au ton de l'héroïsme martial et réfléchi qui inspire la première d'entre

1. *Années de Pélerinage*, 1re année . Suisse, avant-propos. Paris, 1841, S. Richault.

elles, *Lyon*. Les trois vers délicieux de Schiller :

In säuselnder Kühle
Beginnen die Spiele
Der jungen Natur[1],

sous le titre *Au bord d'une source*, disent bien la scintillante fluidité de l'eau courante, l'écume de ses cascades, ses gouttelettes perlées, ses reflets jongleurs. Tandis qu'un texte pieux, tiré du Psaume LII « Comme un cerf brame », nous montre dans le *Psaume de l'Eglise de Genève* un souvenir transcrit avec une fidélité liturgique. Les deux vers les plus significatifs me paraissent ceux, tirés du *Child Harold* de Byron, que Liszt a mis en tête des *Cloches de G*... :

I live not in myself, but I become
Portion of that around me.

« Je ne vis pas en moi-même, mais je deviens une part de ce qui m'entoure. » Telle est bien la définition même de ce lyrisme pittoresque, parfois presque hallucinatoire, qu'éveille si souvent chez les romantiques la solitude au sein de la Nature et qui, plus particulièrement, s'exhale dans les *Années de Pélerinage*. Cette devise con-

1. Dans une gazouillante fraîcheur — commencent les jeux — de la jeune nature.

viendrait, non moins bien qu'aux *Cloches de G...*, au *Lac de Wallenstadt*, qui en porte une autre : dans ces deux poèmes musicaux, la musique établit d'abord une atmosphère sonore — balancement des vagues ou écho dissous des cloches — toute baignée du rayonnement de la pédale, et peu à peu, de cette « ambiance » se dégage, se dessine, se précise un thème mélodique auquel cette ambiance ne sert plus que d'accompagnement harmonique : ainsi l'âme du poète, abîmée d'abord dans sa communion avec les choses, s'en réveille peu à peu, reprend conscience d'elle-même et dans cette conscience retrouve toute la Nature d'où elle croit émaner[1].

Ce n'est encore que de l'impressionnisme musical. Sa sincérité, comme sa grâce et son éloquence, sont indiscutables; est-il absolument direct? Au son des *Cloches de G...*, sur le *Lac de Wallenstadt*, Franz Liszt n'est-il attentif qu'à

1. A rapprocher de l'impression que la musique de Liszt lui-même faisait sur certains romantiques : villégiaturant en 1844 dans la vallée de Saint-Point, chez Lamartine, Liszt, « le Beethoven du piano », improvisait le soir, dans le salon du poète, les fenêtres ouvertes, des symphonies « surnaturelles et irréfléchies ». « La brise seule, écrit son hôte, aurait pu écrire ses improvisations vagabondes... Les jeunes garçons et les jeunes filles... croyaient que toute la vallée s'était transformée en un orgue d'église. » (*Souvenirs et Portraits*, t. III, p. 287, 2e éd., Paris, 1880, Hachette et Cie, Furne-Jouvet et Cie). C'est toute la poétique et toute l'esthétique des *Années de pélerinage* que Lamartine lui-même formule ici pour caractériser l'art de Liszt.

ses propres émotions? N'y cherche-t-il pas la trace des émotions déjà éprouvées en ces lieux ou dans des sites pareils par Byron, par Lamartine, par Sénancour? Le titre même d'*Années de Pélerinage* nous permet de le supposer.

D'ailleurs, dès ce recueil, il lui arrive de puiser déjà son inspiration, non pas dans les spectacles ingénus de la nature, mais dans les souvenirs de l'histoire et même dans la littérature. Ce n'est pas une impression pittoresque, c'est un souvenir historique qui, devant la petite *Chapelle de Guillaume Tell*, lui dicte un thème si noble, d'un si généreux, d'un si large, d'un si serein épanouissement. C'est la littérature encore qui le hante dans la *Vallée d'Obermann* qu'il a manifestement parcourue avec le fameux livre de Sénancour sous le bras. Si, en Italie, il note les chants populaires et les tarentelles de *Venezia e Napoli* ou la chanson traditionnelle de *Salvator Rosa,* il demande à sa muse de lui traduire le *Sposalizio* du musée de Brera, ou des *Sonnets de Pétrarque.* Voilà par où la plastique et l'idéologie s'introduisent dans son impressionnisme de touriste trop cultivé qui n'est pas exclusivement musicien; voilà par quel côté sa musique lyrique appartient déjà à la musique à programme; voilà comment le même recueil des *Années de Pélerinage* annonce, et dans une cer-

taine mesure contient les *Poèmes Symphoniques*[1].

*
* *

Les *Poèmes Symphoniques* de Liszt sont l'œuvre musicale du siècle dernier à propos de laquelle on a fait le plus souvent et avec le plus d'acrimonie le procès de la musique à programme et de sa légitimité. Il ne saurait être question de reprendre ici une fois de plus cette querelle qui est un procès de tendances, aujourd'hui prescrit : lorsque des œuvres vivent, comment viendrait-on leur contester le droit à la vie ? Le dernier mot sur la question n'a-t-il pas d'ailleurs été dit par un des premiers disciples français de Liszt, M. Camille Saint-Saëns : « Je vois bien ce que l'art peut y gagner, je ne vois pas ce qu'il y perd. » Lorsque Liszt lui-même a cru devoir, dans ses écrits, plaider pour l'art qu'il pratiquait, il a eu pour premier soin de ne point parler *pro domo*, mais en faveur d'un confrère tel que Berlioz par exemple. De plus, il s'est bien gardé de traiter la question du point de vue théorique, où les préjugés et les partis

1. Des *Années de Pélerinage* on pourrait rapprocher les six charmantes *Consolations* pour piano, dont le titre n'est pas un programme, mais un simple hommage à Sainte-Beuve.

pris sont inexpugnables ; il l'a prise du côté historique, montrant que la « musique à programme » n'est pas une folle invention du romantisme ; qu'elle est au contraire naturellement issue de l'art classique, qu'elle le continue par voie de descendance légitime et qu'elle en peut à bon droit revendiquer l'héritage. Il ne faut pas voir dans cette déduction — au sens kantien du terme — un artifice adroit de rhéteur : elle répond d'une part à la vérité historique et d'autre part au caractère même des *Poèmes Symphoniques.*

Liszt rappelle donc que la musique à programme n'est pas si nouvelle que d'aucuns le prétendent. Ce n'est pas Berlioz, ce n'est pas même Beethoven qui l'ont inventée. Bach, le maître classique par excellence, le parangon, l'archétype du classicisme, n'a-t-il pas écrit le *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* ? Les clavecinistes de la même époque et de l'époque immédiatement postérieure n'ont-ils pas donné des titres, parfois obscurs et bizarres, aux pièces qu'ils écrivaient pour leur instrument? En vain on objectera l'extrême brièveté de ces programmes, ordinairement réduits à un mot : « C'est, répond Liszt, le gland du chêne, et tous les germes sont imperceptibles, même ceux d'où des arbres, même ceux d'où des idées nais-

sent[1]. » Si l'on passe de la musique instrumentale à la musique symphonique, on verra les parties symphoniques des oratorios s'accompagner souvent d'un programme : témoin le charmant interlude pastoral qui ouvre le second « jour » de l'*Oratorio de Noël*, de J.-S. Bach, témoin les morceaux symphoniques de la *Création* ou des *Saisons* de Haydn. Mais c'est surtout l'ouverture qui a favorisé le développement de la musique à programme. Dans les premiers âges du théâtre lyrique moderne, l'ouverture était un prologue orchestral d'importance médiocre et de signification indéterminée. Peu à peu, elle a tenté d'ébaucher par avance le drame qu'elle précédait, d'en annoncer, par des moyens sommaires, le caractère général, voire d'en présager nettement certains épisodes ou péripéties. Chose singulière, à mesure que l'ouverture entretenait ainsi avec l'opéra des rapports plus étroits, j'allais dire plus organiques, elle-même gagnait en intérêt. Par une contradiction apparente, plus fortement elle paraissait unie au drame et mieux elle s'accommodait d'en être séparée : l'ouverture d'*Orphée* ou d'*Armide* ne supporterait pas l'épreuve du concert; on sait avec quel éclat les ouvertures de *Léonore* et sur-

1. *Gesammelte Schriften*, IV, 23.

tout la troisième, la plus serrée au point de vue dramatique, en triomphent. Le résultat naturel fut qu'après avoir joué seules certaines ouvertures, on composa des ouvertures isolées, que ne suivait aucun opéra, mais qui devaient suffire à résumer un drame : « On écrivit alors des ouvertures sans opéras, mais on adopta ce nom pour toutes les œuvres instrumentales qui, au lieu de se diviser comme la symphonie en quatre morceaux différents, forment un tout homogène, organique, inséparable, en une partie[1]. » Ainsi fit Mendelssohn, dont la fidélité aux formes classiques peut bien passer pour proverbiale et exemplaire. Si ses ouvertures du *Songe*, d'*Athalie*, de *Ruy-Blas* ont été composées pour précéder les pièces qui portent ces noms, les ouvertures des *Hébrides* et de *Mélusine* ne sont le prologue d'aucun drame. Or plusieurs « poèmes symphoniques » de Liszt lui-même ne prendront ce titre révolutionnaire que longtemps après leur composition et leur première audition : *Prométhée* et *Le Tasse* s'intitulaient *ouvertures* lorsqu'ils furent joués d'abord à Weimar, en 1850, lors du festival Gœthe-Herder.

Dans la symphonie proprement dite, l'intro-

1. *Ges. Sch.*, IV, 23.

duction du programme est plus lente, plus hésitante aussi ; avec une grande loyauté, si Liszt rappelle les titres pittoresques ou anecdotiques donnés à certaines symphonies de Haydn, la *Reine*, la *Surprise*, la *Chasse*, le *Maître d'école*, c'est pour constater qu'on ne saurait chercher dans ces dénominations sommaires et plus ou moins fantaisistes la matière génératrice d'un vrai programme.

Selon Liszt, il faut arriver à Beethoven pour trouver le véritable créateur de la musique à programme. On sait comment, dans une admirable lettre à Lenz, Liszt a défini son attitude en face de l'art beethovénien : « Pour nous musiciens, l'œuvre de Beethoven est semblable à la colonne de nuée et de feu qui conduisit les Israélites à travers le désert, — colonne de nuée pour nous conduire le jour, — colonne de feu pour nous éclairer la nuit *afin que nous marchions jour et nuit*. Son obscurité et sa lumière nous tracent également la voie que nous devons suivre ; elles nous sont l'une et l'autre un perpétuel commandement, une infaillible révélation[1]. » Pour lui, le problème posé par l'œuvre de Beethoven est le suivant : « En combien la forme traditionnelle et convenue est nécessai-

1. *Franz Liszt's Briefe*, hgg. von La Mara (Leipzig, Breitkopf), t. I, pp. 123, 124.

rement déterminante pour le contenu de la pensée. » Cette œuvre se diviserait, non pas en « trois styles », comme le voulait après Fétis W. von Lenz, le destinataire même de cette lettre, mais en deux périodes ou catégories : « la première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître ; et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style. » Dès lors, ce que, *mutatis mutandis*, la critique de Leibniz a pu être pour un Kant, l'étude de Beethoven le sera pour un Liszt. Chaque phrase de cette lettre à Lenz appellerait un commentaire : deux mots avant tout y sont à retenir, ceux d'*obscurité* et de *lumière*. Pour Liszt, l'aurore qui s'annonce et s'éveille dans l'œuvre de Beethoven n'est justement qu'une aube, tout imprégnée encore d'obscurité nocturne. Donc, si le devoir du disciple est de suivre cette lueur, il est aussi d'en attiser la flamme trop hésitante. En d'autres termes, la fidélité à Beethoven, premier précepte de l'art musical pour Liszt et, ne l'oublions pas, profession de foi classique, la fidélité à Beethoven ne doit pas être timidement inerte, littérale, dogmatique. Ce qu'il importe de conserver, c'est l'esprit de Beethoven, esprit de vie et de progrès. Sous prétexte de fidélité à son exemple

— que ce serait justement méconnaître — il ne faut pas s'en tenir au point où une mort prématurée, survenue en pleine force intellectuelle et en plein devenir artistique, a brutalement arrêté Beethoven lui-même. Il faut suivre les chemins qu'il a ouverts et achever la courbe aux sinuosités imprévues, dont son geste n'a pu tracer que le départ. Telle est la pensée générale de Liszt : il la précise par l'exemple particulier d'*Egmont*, où il montre la hardiesse novatrice et pourtant incomplète, à la fois lumineuse et obscure, de Beethoven : « Dans *Egmont*, dit-il, nous apercevons un des premiers exemples des temps modernes : un grand musicien puise son inspiration immédiatement dans l'œuvre d'un grand poète. Si incertain et hésitant que puisse nous paraître ce début de Beethoven, il a été aussi hardi, aussi significatif en son temps... Beethoven a commencé d'ouvrir une route nouvelle. D'une main puissante il a abattu le premier arbre d'une forêt jusqu'alors inconnue. Le monde assista sans une attention particulière à ce premier pas. Mais les temps vinrent où l'art foula cette route, trouvant bientôt après lui la voie lumineusement éclairée et aplanie[1]. » A cet exemple, Liszt en ajoute plusieurs : ce sont la

1. *Ges. Sch.*, III, 1er vol., p. 29.

Symphonie héroïque et la *Pastorale*, la sonate pour piano op. 81[a], avec son triple titre *les Adieux*, *l'Absence*, *le Retour*, et le *Lebewohl* inscrit sous les premières notes qui forment le germe du développement; ce seront encore, dans le quinzième quatuor, l'hymne du convalescent qui remercie le Seigneur et sent de nouvelles forces ; dans le seizième quatuor la question *Muss es seyn?* (*le faut-il?*), la réponse *Es muss seyn* (*il le faut*) et le finale construit sur l'opposition de ces deux motifs. Ce sera enfin le projet d'une symphonie sur *Faust*, que rappelle Liszt. Mais on doit convenir qu'il sollicite ici les textes avec un peu trop de complaisance : tout porte à croire que, si Beethoven avait réalisé son rêve de mettre *Faust* en musique, il n'eût pas donné à cette œuvre la forme, même très libre, d'une symphonie ; il aurait probablement traité le poème de Gœthe à la façon de Schumann et non à celle de Liszt.

On comprend dès lors quelle sera la position de Liszt devant le souvenir et l'enseignement de Beethoven. Liszt veut être un disciple et non un imitateur. En s'affranchissant peu à peu des formes traditionnelles reçues et adoptées par sa jeunesse, Beethoven a donné l'exemple du progrès : c'est l'exemple de ce progrès que Liszt voudra suivre. Beethoven, en 1823, définissait le

génie par la capacité d'inventer des formes nouvelles et l'on sait comment lui-même, à cette époque, illustrait cette définition. Liszt à son tour la pratiquera. Combien peu le Beethoven de 1825 ressemble à celui de 1795 ! Et cependant c'est le même homme, partant le même art. La tradition artistique ne sera donc pas rompue si l'artiste de 1850 est au Beethoven de 1825 ce que celui-ci est au Beethoven de 1795. Ainsi se concilient, pour reprendre les termes mêmes de Liszt, « dans leur identité primitive », l'autorité du maître et la liberté du disciple.

La musique à programme des *Poèmes Symphoniques* n'est pas, selon Liszt, contraire à la tradition classique : elle ne rompt pas cette tradition ; elle la poursuit en l'interprétant. Mais si la fidélité à l'art classique et spécialement à l'esprit de Beethoven n'exclut pas pour les successeurs du maître le droit au progrès, du moins ce droit doit-il s'exercer dans certaines limites. Aussi verrons-nous Liszt, après l'avoir revendiqué, montrer avec quelle mesure il en use. Il a montré que les exemples littéraux de musique à programme se rencontraient en assez grand nombre chez Beethoven. Mais, en dehors de ces cas, combien de fois, lors même que Beethoven n'a pas inscrit de programme explicite au titre d'une sonate, d'un quatuor, d'une

symphonie, ne devinons-nous pas la présence, sous-entendue ou subconsciente, de ce programme ? A la vérité « toute organisation musicale se rend compte — sinon toujours avec une entière clarté, du moins approximativement — de l'impression qu'un poème instrumental doit faire passer de l'auteur à l'auditeur ; de même, elle prend conscience des passions et sentiments qu'il déploie, ainsi que de leurs modulations »[1] ; mais l'obscurité de ces intentions à peine devinées, l'inquiétude de ces pressentiments nuit à notre compréhension. « N'est-il pas à regretter, par exemple, dit encore Liszt, que Beethoven, d'une si difficile compréhension, et sur les intentions duquel on a tant de peine à tomber d'accord, n'ait pas sommairement indiqué la pensée intime de plusieurs de ses grandes œuvres et les modifications principales de cette pensée[2] ? »

Mais les œuvres dont il s'agit là sont des œuvres lyriques et la musique à programme ne se confond-elle pas avec la musique descriptive ? Liszt a grand soin de prévenir justement une pareille confusion et c'est pourquoi, tout en bataillant pour Berlioz, il se réclame et se rapproche bien davantage de Beethoven. En musique « le

1. *Ges. Sch.*, IV, 47.

2. A George Sand, *Pages romantiques*, p. 107.

programme ou le titre ne se justifient que là où ils sont une nécessité poétique, une partie indissoluble du tout et nécessaires à sa compréhension[1] ». Là même où le compositeur aura reconnu cette nécessité, le programme musical de son œuvre ne devra être « qu'un avant-propos quelconque en langage intelligible ajouté à la musique purement instrumentale, par lequel le compositeur a pour but de préserver son œuvre contre l'arbitraire d'une explication poétique et d'orienter par avance l'attention sur l'idée poétique du tout et sur un point particulier[2]. » D'où il est clair que le programme doit rester exclusivement préalable. Liszt insistera sur ce point, qui est capital : « Le programme n'a pas d'autre but que de faire une allusion préalable aux mobiles psychologiques qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre et qu'il a cherché à incarner en elle... Il peut l'avoir créée sous l'influence d'impressions déterminées qu'il voudrait ensuite porter à la pleine et entière conscience de l'auditeur[3]. »

Ainsi le programme reste préliminaire et n'appelle l'attention de l'auditeur que sur des éléments d'ordre psychologique. Sa généralisa-

1. *Ibid.*, IV, 27, 28.
2. *Ibid.*, IV, 21.
3. *Ibid.*, IV, 50.

tion dans la musique symphonique n'a donc pas pour but, aux yeux de Liszt, de substituer la musique descriptive, pittoresque, à la musique pure, ou en d'autres termes un art extérieur et objectif à un art intérieur et subjectif, un art analytique à un art synthétique. On s'en avise et l'on s'en convainc sans peine, si l'on étudie de plus près la nature et le rôle du programme dans les *Poèmes Symphoniques* et la structure même de ces *Poèmes*.

Avant tout, il faut prendre garde de confondre ici deux choses radicalement différentes, la *préface* et le *programme*. Lorsque, au titre de *Tasso*, d'*Orphée*, de *Prométhée*, de l'*Héroïde funèbre*, Liszt nous rappelle, avec plus ou moins de précisions et de détails, les circonstances qui ont favorisé ou accompagné la genèse de ces œuvres, lors même qu'à ce petit exposé historique il joint quelques confidences ou quelques théories d'artiste, rien ne ressemble moins à un programme. Lorsqu'un romantique prend la plume, sa première goutte d'encre est toujours pour écrire une petite « Préface de *Cromwell* » ; mais la préface de *Cromwell* et l'intrigue même de ce drame sont deux choses bien distinctes : pareillement, la préface de certains *Poèmes Symphoniques* et l'organisme de leur développement. Non, le programme de *Tasso*, ce n'est pas cela ; ce n'est

pas même l'histoire du poète italien ; moins encore, ce ne sont pas même les péripéties du drame de Gœthe; c'est l'opposition, purement lyrique, des deux mots qui en forment le sous-titre : *lamento e trionfo*. Dans le mythe de *Prométhée*, Liszt déclare n'avoir cherché, pour les exprimer par des sons, que des éléments « aussi dénués de corps que vivaces de sentiment », la « pensée fondamentale » d'une « désolation triomphante ». Dans la légende d'*Orphée*, il cherchera seulement le symbole éternel d'une Humanité qui « aujourd'hui comme jadis et toujours, conserve en son sein ses instincts de férocité, de brutalité et de sensualité, que la mission de l'art est d'amollir, d'adoucir, d'ennoblir ». Il désirera « rendre le caractère sereinement civilisateur des chants qui rayonnent de toute œuvre d'art ». Un autre cas se présente, celui où Liszt, reprenant en musique l'idée d'un poète, cite des vers de Hugo (*Ce qu'on entend sur la montagne*, *Mazeppa*). Mais ces citations développées, simple hommage du musicien à la suzeraineté artistique du poète, ne peuvent être, plus que les préfaces de *Tasso*, d'*Orphée* ou de *Prométhée*, prises pour des programmes. On ne doit pas chercher dans la musique des équivalents, des parallèles, des projections du poème, comme dans une sorte de déclamation accompagnée où la déclamation res-

terait sous-entendue, tel développement répondant d'une manière plus ou moins exacte à telle strophe, telle mesure à tel vers. Une pareille erreur serait d'un aveuglement puéril. L'image essentielle ou l'idée centrale du poème, voilà tout le programme :

L'une disait : Nature, et l'autre : Humanité.

ou bien :

... il court, il vole, il tombe,
Et se relève roi.

Pour les *Préludes*, Liszt se borne à citer et à commenter l'expression de Lamartine. Il en retient, pour construire son poème, le principe essentiel, l'idée de la continuité que garde la vie humaine sous les apparences de la diversité. On pourrait multiplier les exemples : l'*Hamlet* de Liszt ne prétend pas suivre et retracer les scènes du drame shakespearien, mais synthétiser quelques traits de caractère. S'agit-il maintenant, non plus d'une légende, d'un mythe, d'un drame ou d'un poème, comme dans *Orphée*, *Prométhée*, *Tasso*, *Hamlet*, *Ce qu'on entend sur la montagne*, *Mazeppa*, les *Préludes*, mais d'un tableau, comme la *Bataille des Huns*, de Kaulbach? Liszt ne s'attache pas du tout à imiter par les détails de

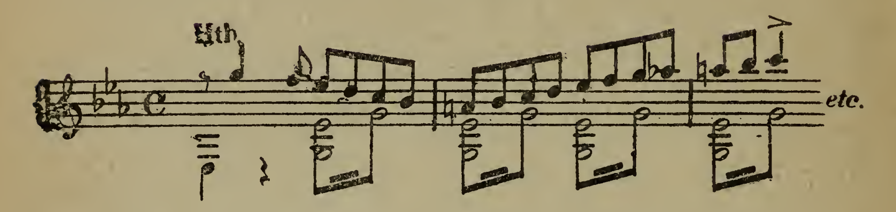
sa symphonie les détails de la peinture; de l'arrangement un peu théâtral conçu par Kaulbach, il dégage une opposition large, saisissante, musicale parce qu'elle est humaine, celle de la rudesse barbare et de la douceur chrétienne. Ce n'est pas non plus une page d'histoire que cette « symphonie révolutionnaire » qui est devenue l'*Héroïde funèbre*, bien que les lambeaux de la *Marseillaise* évoquent les échos des « trois glorieuses », c'est un « tableau qui peut être vrai partout et toujours », un tableau d'impressions et non d'objets, où se peint la « désolation qui s'abat sur les décombres et les majestés qui se répandent sur les ruines », prêtant une voix « aux silences qui suivent les catastrophes ». Moins descriptives encore, mais seulement caractéristiques, pour ainsi parler, sont des œuvres qui ne comportent d'autre programme ni même d'autre préface que leur titre en un mot : *Fest-Klänge* (Bruits de fête) et *Hungaria*. Seul, le dernier des *Poèmes Symphoniques, die Ideale*, d'après Schiller, témoigne d'une méthode différente, de la méthode descriptive et analytique qui s'appelle la déclamation accompagnée. L'œuvre est en une partie, mais Liszt y insère au fur et à mesure du développement les vers de Schiller, en donnant aux diverses phases de ce développement des sous-titres significatifs : *Aufschwung*, *Enttäus-*

chung, *Beschäftigung*, *Apotheose*[1]. Cette exception fait mieux que de confirmer la règle, elle la justifie; la servitude poétique ou plutôt verbale imposée ici à sa musique par Liszt, pèse lourdement sur elle et entrave la liberté de son essor.

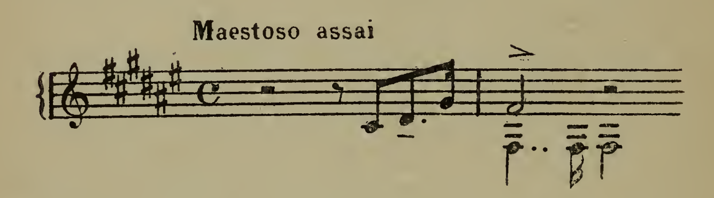
Ainsi les programmes des *Poèmes Symphoniques*, une fois qu'on les a discernés des préfaces et des citations avec lesquelles un regard superficiel — ou prévenu — risque de les confondre, nous apparaissent comme d'ordre psychologique et lyrique beaucoup plus que descriptif. Le plus souvent, nous les avons vus se ramener à deux mots, ces deux mots évoquant moins des images plastiques que des émotions et des sentiments qui sont la source même du lyrisme. Si l'on réduit enfin l'art des *Poèmes* à sa plus simple expression, à celle d'où il émane le plus souvent aussi, on trouve au bout du compte que Liszt n'a pas fait autre chose que d'exposer dans sa musique cette « lutte de deux principes » par laquelle Beethoven lui-même expliquait un grand nombre de ses propres œuvres et qu'il avait, à sa manière, dégagée du dualisme formel impliqué par la « forme-sonate ». Cette lutte des « deux principes », elle est ma-

1. Dans *Hamlet*, un passage est signalé comme faisant « allusion à Ophélie ».

nifeste dans *Ce qu'on entend sur la montagne* entre la voix de la « Nature » :



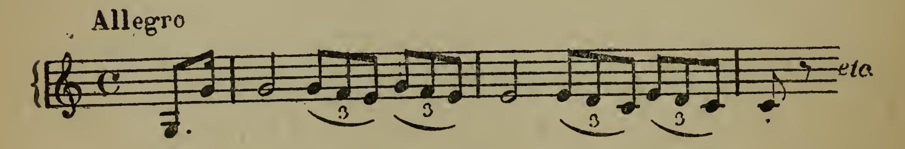
et celle de l'Humanité » :



— dans *Tasso* entre la plainte du *lamento* :



et les accents victorieux du *trionfo* :



dans les *Préludes* entre les variations rêveuses ou contemplatives et les variations tumultueuses ou héroïques, — dans *Orphée* entre le martèlement opiniâtre du premier thème essentiel et la grâce persuasive des autres, — dans *Prométhée* entre les deux motifs qui se partagent les deux termes de cette « désolation triomphante » dont

parle Liszt à la fin de la préface, — dans *Mazeppa* entre la fureur désolée de la course tragique :



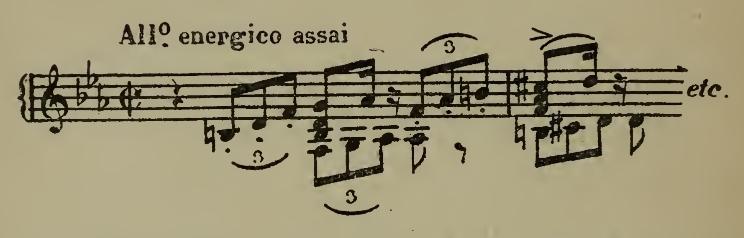
et l'allégresse souveraine de la royauté reconquise :



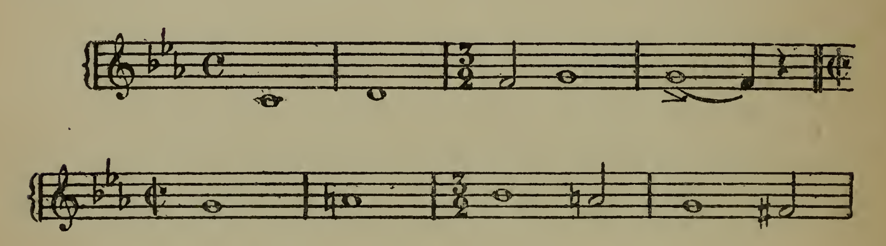
— dans les *Fest-Klänge* entre l'éclat et le recueillement qu'offrent tour à tour ces « Bruits de fête » où semblent se succéder les échos d'un bal et ceux d'un temple :



— dans *Hamlet* entre le thème éperdu qui semble clamer l'inquiétude du jeune prince et la mélodie où flotte l'image d'Ophélie, — dans la *Bataille des Huns* entre le sauvage emportement de la mêlée :



et la calme sérénité de l'hymne chrétien, *Crux fidelis* :



qui peu à peu s'en dégage, la domine et l'apaise. On le voit, la fidélité de Liszt à l'exemple classique, mais libérateur, de Beethoven, n'est pas de sa part une prétention mensongère. Il ne fait que développer, selon l'esprit nouveau d'une époque nouvelle, les indications données par le « maître des contrastes » dans une œuvre dont le thème est, si souvent, la « lutte de deux principes ».

Si les *Poèmes Symphoniques* de Liszt doivent beaucoup, non pas dans leur forme mais dans

leur esprit, à l'art beethovénien, ils ne lui doivent pas moins dans leur facture. Comme l'indique justement leur titre collectif, ils sont bien « symphoniques » en ce sens que, sans garder dans le traitement des motifs les *lois* de tonalité et de symétrie qui régissaient la symphonie classique, ils y appliquent, pour une large part, les mêmes *procédés*. Le rôle des thèmes générateurs et le principe de leurs transformations restent les mêmes que dans un développement (*Durchführung*, *Working-out*) de symphonie. C'est ici que nous allons voir Liszt bien plus proche de son prédécesseur Beethoven que de son contemporain Berlioz. En effet, on peut être parfois tenté d'exagérer l'influence de Berlioz sur Liszt et notamment de la *Symphonie fantastique* sur les *Poèmes Symphoniques*; il importe de remettre les choses au point. La priorité incontestable de Berlioz, l'admiration de Liszt pour cet art dont il s'était fait le champion par le clavier, par la plume et par la parole, sa familiarité toute particulière avec la *Symphonie fantastique* dont il avait donné une étonnante « partition de piano », ne doivent pas nous faire illusion. Entre la *Symphonie* de Berlioz et les *Poèmes* de Liszt la différence est profonde et va jusqu'à l'opposition. Différence d'inspiration, d'abord : la *Symphonie fantastique* met en scène un épisode qui

se déroule à la façon d'une intrigue dramatique et dont elle suit pas à pas les diverses péripéties ; elle est avant tout pittoresque et descriptive, au lieu que dans les *Poèmes* de Liszt nous avons vu l'élément lyrique primer toujours et de beaucoup l'élément pittoresque ou descriptif. Cette différence d'inspiration entraîne une différence de plan : la *Symphonie* de Berlioz comporte cinq parties — on pourrait presque dire cinq tableaux, — alors que les *Poèmes* de Liszt, comme sa *Sonate*, n'en comprennent qu'une. Mais la différence la plus essentielle réside dans la technique ou, si l'on veut, dans la poétique des deux maîtres. Dans la *Symphonie* de Berlioz, le motif typique garde toujours, lorsqu'il apparaît, un caractère extérieur; il ne s'incorpore pas à l'organisme symphonique ; il est et reste, selon le mot très significatif de Berlioz lui-même, une « idée fixe ». Au contraire, dans les *Poèmes* de Liszt, les motifs typiques offrent une extrême plasticité ; ce sont des éléments générateurs d'où naît, comme dans la symphonie beethovénienne, toute la substance des développements musicaux.

Cette application des procédés en usage dans les *Durchführungen* de la symphonie beethovénienne aux développements des *Poèmes symphoniques* de Liszt, est si générale qu'on ne sau-

rait guère en prendre pour exemple telle page plutôt que telle autre. Il va de soi pourtant qu'elle est surtout remarquable dans les poèmes où le programme, quelle qu'en soit la nature, occupe le moins de place, détermine moins le cours du développement musical et comporte le moins de ces détails pittoresques dont nous aurons encore à dire un mot : tels sont *Orphée*, *Prométhée*, les *Fest-Klänge*, *Hungaria* entre autres.

Un second procédé beethovénien de développement dont Liszt s'empare volontiers dans les *Poèmes symphoniques* et dont il tire souvent un merveilleux parti, c'est la « grande variation ». Ce terme, on le sait, désigne une variation qui ne se contente pas de broder autour d'un thème peu ou point modifié des broderies musicales plus ou moins ingénieuses et brillantes, comme faisait Mozart lorsqu'il variait l'air de *Lison dormait* ou celui de *Ah! vous dirai-je maman*, mais qui, sans la rendre méconnaissable, modèle, déforme, altère la mélodie elle-même, lui donnant le caractère à la fois changeant et profond de ces méditations où une même pensée épouse les reliefs mobiles de notre conscience et se colore aux nuances diverses de notre humeur. Point n'est besoin, non plus, de rappeler tant de pages — parmi ses plus belles — où,

depuis le trio à l'archiduc jusqu'aux derniers quatuors, Beethoven a exprimé ses plus sublimes émotions dans cette forme si largement ductile. Ce procédé devenait souvent, pour le développement d'un « poème symphonique » tel que Liszt le concevait, le procédé de choix, d'une part conforme à la vérité psychologique, d'autre part très propice à la liberté de l'imagination, à l'ampleur du style, à la variété de l'écriture. En effet, par son caractère spécial d'identité dans la diversité, la grande variation était bien propre à assurer tout ensemble la forte unité interne de la construction et la variété des émotions ou des aspects. Heureux ou malheureux, fêté ou proscrit, brillant aux bals de la Cour ou languissant dans une prison, Le Tasse reste toujours Le Tasse : telle est aussi, grâce au procédé de la grande variation, la musique tantôt joyeuse et tantôt tragique qui symbolise sa destinée. La fuite enragée de son « ardent coursier » entraîne Mazeppa « sanglant, éperdu » à travers les monts, les bois, les déserts; les variations, élancées ou haletantes, d'un thème magnifique[1], nous montrent son sillage unique dans le fantasque décor mouvant que déroule sa précipitation. Et quelle réparation plus éclatante que

1. Voir plus haut, p. 153, premier exemple noté.

celle de ce thème éperdu, ramené à la fin où il devient alors un chant de triomphe! Les *Préludes* sont conçus également, presque d'un bout à l'autre, sous la forme de variations dont voici deux exemples :



variations d'un caractère si net, si lisible, allant de la tendresse à la violence, du loisir champêtre à l'héroïsme belliqueux, que le « programme » peut tomber : non seulement les lignes prémonitoires de Liszt lui-même, mais la page de Lamartine qu'elles résument a vraiment l'air d'avoir été inspirée par la musique, et non la musique par elle. Variations aussi les développements si riches et si brillamment opposés des *Festklänge*, ceux d'*Orphée*, des *Idéals*, etc.

Les *Poèmes symphoniques* de Liszt, malgré le romantisme de leurs titres, de leur esprit, de leurs développements et surtout de leur accent nous semblent donc tenir, par des racines aussi fortes que profondes, à la tradition classique. Le programme, qui effarouche tant de gens, ne nous semble point, d'une part, entraver la liberté de leur forme ; il nous paraît y être, d'autre part, un élément lyrique beaucoup plus que, comme chez Berlioz, un élément descriptif. Si, du poème ou du drame dont il donne le titre à son œuvre personnelle, Liszt ne conserve guère qu'un mot et un principe, parfois cependant le plan de ce poème ou de ce drame détermine le plan de l'œuvre musicale. Gardons-nous toutefois d'exagérer cette influence. Lorsque Liszt, dans l'avant-propos de son *Tasso*, écrit qu'il a illustré trois « moments » dans la destinée, vivante ou posthume, de son héros, il commet ici au moins un demi-germanisme : le terme de « moment » ne doit pas être pris dans le sens temporel que lui donne exclusivement la langue française, mais dans le sens dynamique qu'il a en allemand. De même si, dans *Ce qu'on entend sur la montagne* et dans *Mazeppa*, Liszt suit à peu près le plan de Hugo, si dans les *Préludes*, il se conforme aux « variations » exprimées par Lamartine, il faut songer qu'un pareil plan,

chez Hugo ou Lamartine, est organisé, imposé par la pensée elle-même ; il n'est pas un artifice d'exposition, mais il est dicté par une loi du sentiment, loi que le musicien retrouve fatalement, loi à laquelle il obéit spontanément lorsque, remontant, sur les traces du poète, jusqu'aux sources mêmes d'une intuition qui leur est ou leur devient commune, il se replonge avec lui dans ce sentiment élémentaire d'où rayonnent aussi bien des possibilités d'expression musicale et des possibilités d'expression poétique : leur langage est différent, mais leur logique — partant leur dialectique — est la même.

Un principe d'explication analogue pourra nous rendre compte des éléments descriptifs ou pittoresques qui se rencontrent dans les *Poèmes Symphoniques* ; car, pour n'y point tenir la première place, ils n'en sont pas absents. Il arrive que leur introduction et leur emploi se trouvent en quelque sorte dictés à Liszt par le poème dont il s'inspire ; s'il lit dans *Ce qu'on entend sur la montagne* des vers comme ceux-ci :

Ce fut d'abord un bruit large, immense, confus
Plus vague que le vent dans les arbres touffus
Plein d'accords éclatants, de suaves murmures...
Le monde enveloppé dans cette symphonie
Comme il vogue dans l'air voguait dans l'harmonie...
Bientôt je distinguai, confuses et voilées
Deux voix dans cette voix l'une à l'autre mêlées...

voilà un fond de tableau tout prêt à passer des vers dans les notes et qui, déjà dans le poème, appartient à la musique plus qu'à la poésie. Les « harpes de l'éther » dont parle Hugo, et cette « auguste fanfare » qui « grince », ce sont aussi des indications plus musicales que poétiques : à s'en emparer, le compositeur n'excède ni les limites de son droit, ni celles de son art. Dans *Mazeppa*, le strident accord initial déchaîne, comme par le cinglement d'un fouet la course bondissante dont l'orchestre peint, très librement, l'impétuosité. Plus tard, l'orchestre au contraire se taira, accablé, pour exprimer l'abandon de Mazeppa « gisant, nu, misérable ». Des trompettes, lointaines d'abord, puis plus proches, annonceront et accompagneront « les tribus de l'Ukraine »; une marche héroïque, d'un accent tzigane, fera ensuite cortège au supplicié devenu « prince un jour ». Dans les *Préludes* un rythme pastoral et le timbre rustique des hautbois indiquent l'épisode du repos champêtre, tandis qu'un rythme carré et l'éclat fulgurant des trompettes sonneront ensuite l'heure des combats Tels sont les détails pittoresques ou descriptifs les plus précis que l'on rencontre dans les *Poèmes Symphoniques*; ils ne dépassent certes point, en matérialité, les détails analogues que l'on peut relever chez

Beethoven par exemple, dans l'*Héroïque*, dans la *Pastorale*, ou dans la *Symphonie avec chœurs*. Ils appartiennent à une sorte de langage musical si immédiat ou si traditionnel qu'il est à coup sûr entendu de chacun; leurs suggestions, pour être efficaces, n'ont pas besoin du secours des mots. Chez le poète lui-même où Liszt en trouvait l'indication, ces détails n'étaient point amenés ou traités pour leur simple agrément pittoresque. Les descriptions de *Ce qu'on entend sur la montagne* ou de *Mazeppa*, chez Victor Hugo, les développements des *Préludes* chez Lamartine sont subordonnés à une pensée supérieure : ce sont des symboles; ils s'adressent à la sensibilité pour gagner l'intellect. Il en va tout de même dans la musique : là aussi, rythmes ou timbres pittoresques ne sont employés que pour donner au développement musical plus de précision, pour fixer à des points déterminés la dialectique sonore. Il y a donc un symbolisme musical comme un symbolisme poétique et à aussi bon droit. Peut-être même le symbolisme musical, libre de toute attache verbale, est-il susceptible à la fois d'une profondeur et d'une généralité supérieures : la sensibilité lui est plus docile et l'intelligence mieux ouverte.

Résumons les caractères principaux de l'art que Liszt a réalisé dans les *Poèmes sympho-*

niques. Romantique, cet art l'est sans aucun doute par la liberté de sa forme et de son ordonnance tonale. Mais cette liberté même, Liszt en trouvait l'exemple dans les œuvres de Beethoven « où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style ». Cette pensée, au XIXe siècle, ne saurait d'ailleurs pas rester étrangère aux manifestations de la vie artistique, littéraire et sociale. Le musicien doit « avoir des idées pour accorder sa lyre au diapason des temps, pour grouper les manifestations de son art en images reliées par un fil poétique ou philosophique [1] ». Mais ne soyons pas trop attentifs au préjugé qui a voulu opposer l'une à l'autre les deux générations qui se sont succédé : « Sainte-Beuve, dit Liszt, remarque avec beaucoup de raison que les auteurs que nous appelons justement des *classiques* ont, en leur temps, compté au nombre des *romantiques* [2]. » Cette lignée, dont Liszt se réclame, nous avons vu qu'il sait la justifier : en dépit des confusions que peut créer le terme de « musique à programme » les *Poèmes Symphoniques* sont des œuvres beaucoup moins descriptives que ly-

1. *Ges. Sch.*, IV, 204, 205.
2. *Ges. Sch.*, V, 191.

riques ; la musique imitative n'y joue qu'un rôle secondaire; les quelques touches pittoresques semées çà et là par Liszt, n'ont pas une fonction décorative, mais un rôle poétique et symbolique, c'est-à-dire psychologique[1].

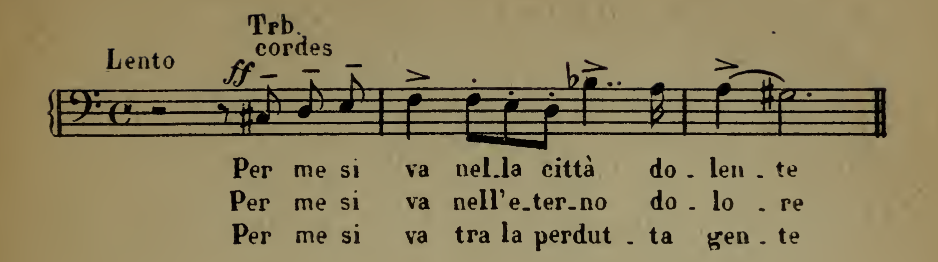
*
* *

La poétique des « Poèmes Symphoniques » — principes d'inspiration, de construction et d'exécution — cette puissance de synthèse, cette force pittoresque unie à cette vigoureuse dialectique du sentiment, cette divination magique qui sait suggérer les pensées par des sons et, sans le secours des mots, pénètre dans l'âme plus loin et plus vite que ne font les mots eux-mêmes, cet art complexe et nouveau qui égale le musicien au poète, atteint son degré suprême dans la *Dante-Symphonie* et la *Faust-Symphonie*, l'une plus descriptive ou décorative, l'autre plus proprement lyrique. Toutes deux furent con-

1. On peut regarder comme appartenant au genre — sinon à la série — des *Poèmes symphoniques*, les deux *Légendes* pour piano, *Saint François de Paule marchant sur les flots* — page admirable d'ampleur religieuse et de force pittoresque — et *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux*. Dans ces deux légendes, l'élément descriptif a une place importante.

çues par Liszt de 1840 à 1845 et écrites une dizaine d'années plus tard. Si le titre de *Symphonie* y remplace celui de *poème symphonique* c'est que — seule analogie avec la symphonie classique et seule différence avec les « poèmes symphoniques » — elles se divisent, la première en deux, la seconde en trois parties.

Une symphonie ne pouvait s'attacher aux descriptions interminables et monotones, aux mille épisodes légendaires ou symboliques, aux personnages multiples de la *Divine Comédie*. Un choix, d'autre part, eût été mesquin et arbitraire : Liszt a donc fait une synthèse. Dans sa pensée primitive, dirigée par la princesse de Wittgenstein, sa symphonie devait accompagner le déroulement d'un panorama. Si l'entreprise échoua, le projet initial a du moins imprimé à l'œuvre un caractère définitif. C'est une fresque dans le goût des « Nazaréens » allemands, des Overbeck, des Cornelius. Elle en a la composition claire et un peu conventionnelle, la couleur nette mais pâle, les violences académiques, les douceurs prévues et enfin le mysticisme froid. Entre Dante et Liszt, le romantisme antiquisant de la peinture allemande s'est interposé. Les trombones qui, au début, clament le motif de l'infernal désespoir, chantent assurément les vers illustres du Florentin :



mais, plus encore que je ne les entends, je les vois embouchés, ces longs tubes jaunes, par les anges efflanqués qui peuplent le *Jugement dernier* de Cornelius. Plus loin, les mélodies séduisantes, suavement harmonisées, où s'épanche l'amour transfiguré de Paolo et de Francesca, ont cette ferveur séraphique des êtres qui, dans le ciel de Genelli, ne conservent presque plus, de la forme humaine, que les longs vêtements. Le début du *Purgatoire* baigne dans une atmosphère musicale très unie, dont les larges teintes plates évoquent cette vaste lumière délavée où, sur les fresques des mêmes maîtres, tout s'éclaire à la fois et se décolore. Sans doute, la conclusion qui du *Purgatoire* nous élève au *Paradis* est d'une géniale aisance ; la musique semble ici dépouiller tout ce qui lui restait d'humain, joie, douleur et jusqu'au mouvement même qui peut-être n'a point de place dans l'éternité bienheureuse; elle n'est plus qu'un rayonnement, une extase où l'âme flotte et plane, exhalant sa béatitude par l'admirable chant liturgique du

Magnificat. Mais c'est, comme dans le mysticisme de la peinture romantique allemande, une béatitude neutre et en quelque manière négative. Liszt, comme ses modèles, les Genelli et les Cornelius, cherche ici le divin, non pas en exaltant les qualités humaines, mais en soustrayant au contraire de l'émotion tout ce qu'elle a d'humain, c'est-à-dire d'actif et d'individuel. En revanche nous le verrons, à la fin de la *Faust Symphonie*, par une interprétation « congéniale » des symboles gœthéens, trouver dans le salut de Gretchen le triomphe religieux de l'« éternel féminin ».

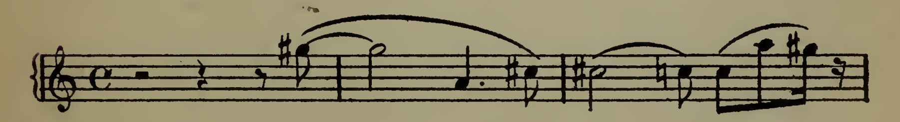
Si la *Faust-Symphonie* dépasse de loin la *Dante-Symphonie*, si elle est digne de l'œuvre qui l'inspira et si elle-même est peut-être avec la *Sonate*, les *Variations* sur le thème de Bach, quelques poèmes symphoniques et quelques pages du *Christus*, le chef-d'œuvre de son auteur, c'est qu'ici, entre Gœthe et Liszt, nul Cornelius, aucun Genelli n'est venu s'interposer. Liszt, tout seul, est remonté aux sources de l'intuition gœthéenne : il l'a ensuite développée à son tour dans les termes de son art avec une audace, un ordre, une clarté, avec une force dialectique de la sensibilité, dont on chercherait vainement un second exemple. Aucune préoccupation décorative ou pittoresque ne vient or-

donner le plan, guider le développement ni altérer la couleur de l'orchestre. Liszt soumet le poème de Gœthe à une synthèse purement dramatique et lyrique. Il caractérise chacun de ses personnages essentiels dans chaque partie de son œuvre, *Faust*, *Gretchen* et *Méphisto*, division qui, par hasard, rappellera jusque dans l'ordre des mouvements — un *andante* entre deux mouvements plus rapides — celui de la symphonie classique. Chacun de ces trois caractères, Liszt les analyse, les approfondit; il en exprime les traits principaux par des thèmes si expressifs qu'ils peuvent se passer de tout commentaire, mais qu'aussi leur relief épouse tout naturellement dans notre mémoire les vers de Gœthe qu'ils y réveillent.

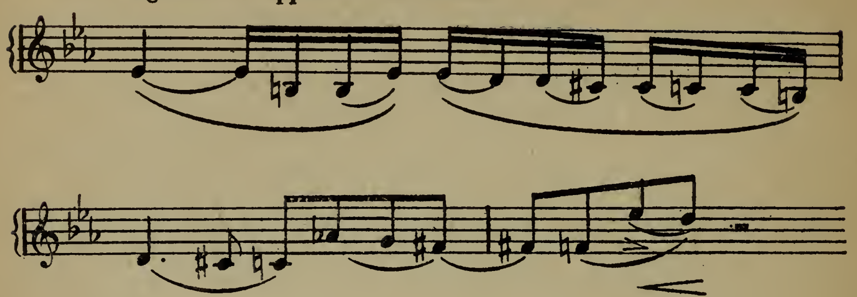
Voici Faust, perdu dans ses méditations erratiques :



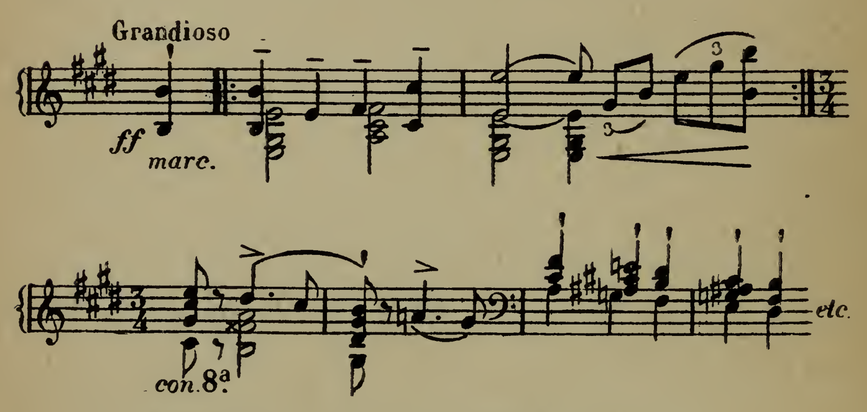
où flotte encore un désir de tendresse :



le voici en proie aux impatiences du savoir et de la vie :



le voici résolu à l'action :



Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen...
Hier ist es Zeit, durch Thaten zu beweisen
Dass Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht.

Une mélodie infiniment simple et douce, chantée par le naïf hautbois, accompagnée par la caresse discrète de l'alto, nous dit, avec l'émotion la plus touchante, l'innocente tendresse de Gretchen :

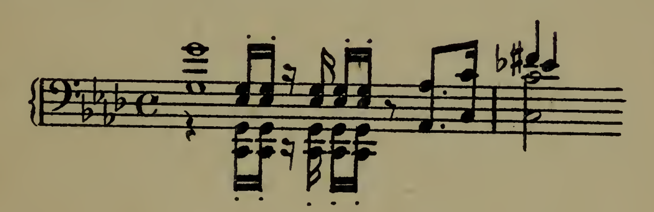




Avec quelle candide confiance elle s'abandonne à son rêve amoureux [1] :

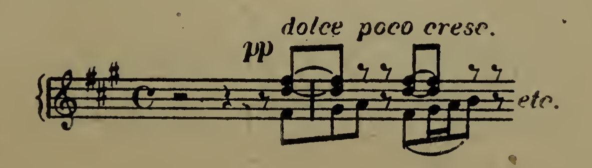


L'amour de Faust introduit dans sa vie si calme le drame avec la passion :



Ici reparaît, avec un accent pathétique, le thème le plus tendre du *Faust*. Nous retrouvons donc, dans la *Faust-Symphonie*, malgré sa division en triptyque, le principe de l'unité thématique,

1. La seule allusion pittoresque de la *Faust-Symphonie* évoque Gretchen effeuillant la marguerite. L'alternance des *il m'aime, il ne m'aime pas* est figurée par l'alternance de ces deux motifs :

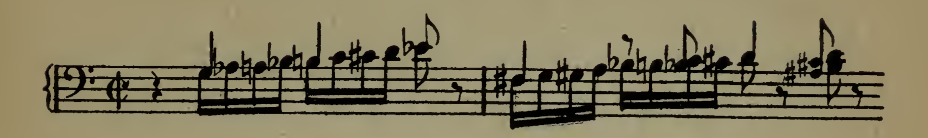


appliqué par Liszt dans les « Poèmes », et qui prend ici une éloquence, une vérité, une portée nouvelles. Mais si l'amour de Faust a voué Gretchen à la douleur, à la faute, au remords, l'amour de Gretchen a pour un moment satisfait ou apaisé toutes les ambitions multiples de Faust : et son désir ambitieux d'action dominatrice (thème 2 de la page 170) se résout, auprès de Gretchen, dans cette caresse par laquelle se termine la seconde partie de la symphonie :

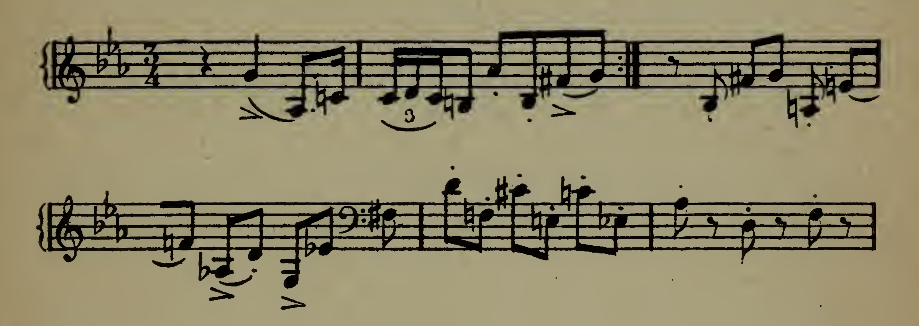


Quant à Méphisto — dont le nom forme le titre de la troisième partie — Liszt nous le présente tel que lui-même se définit dans le poème de Gœthe : « *Ich bin der Geist, der stets verneint* » (Je suis l'esprit qui nie sans cesse). Il n'existe que par ses négations. Aussi Liszt ne le caractérise-t-il par aucun thème qui lui soit propre, mais seulement par les thèmes de Faust dénaturés, disloqués, persiflés. Trouvaille admirable de simplicité profonde et vraie ! Voyez ce

que, sous les railleries démoniaques, deviennent les réflexions de Faust :



voyez à quelles agitations burlesques se ramènent ses désirs :

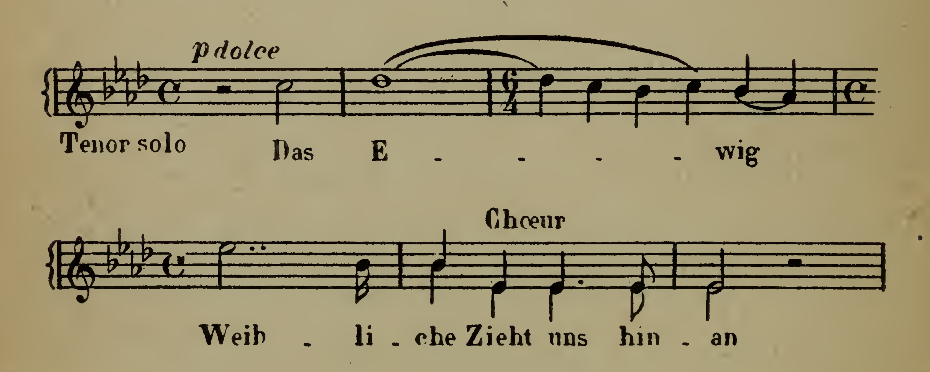


écoutez les rires qui poursuivent ses desseins ambitieux d'activité et de puissance :

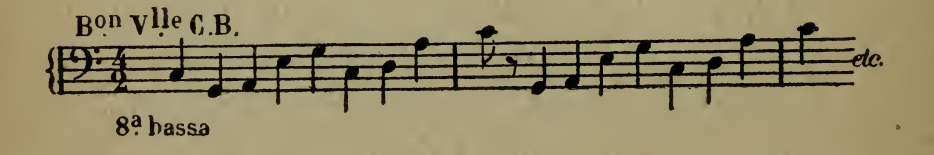


La beauté de la conception n'a d'égale ici que la richesse éblouissante de l'exécution, la sauvagerie infernale de cette perpétuelle moquerie, l'ingéniosité corrosive de cette satire dissolvante et diabolique. Le *Siegfried* de Wagner n'offre rien qui soit plus mouvementé et plus nouveau d'accent. Mais Faust seul est victime de l' « esprit

qui nie ». Lorsque, dans ce sabbat de la pensée et des sens, le souvenir de Gretchen paraît un instant, il reste pur et intangible aux griffes du démon. Une seconde fois, non content d'échapper aux railleries du diable, il les arrêtera ; solennel, transfiguré, porté sur des accords robustes comme la foi, son thème deviendra, dans la voix du ténor solo et du chœur qui interviennent à la conclusion, — comme dans la *Symphonie* avec chœurs de Beethoven et dans le *Magnificat* du *Dante* — le thème qui proclamera la vertu rédemptrice de l'*Éternel féminin* :



Et c'est dans cette contemplation que viendront se perdre l'activité et la pensée même de Faust :



Telle est la trame psychologique de cette œuvre

admirable de richesse et de profondeur, de largeur et de pénétration, d'ampleur et de précision. La hardiesse générale de son plan, la rigueur de ses développements, sa cohésion, la forte unité que garde, comme le principe même de sa vie, la variété de ses apparences, tout cela ne serait que d'un faible mérite si l'œuvre n'était pétrie, d'un bout à l'autre, dans une substance admirablement musicale, par la vivacité des thèmes, la force des harmonies, la couleur des timbres. La musique symphonique compte peu de pages d'une tendresse aussi profonde que *Gretchen*, d'une ardeur plus disputée que *Faust* et d'une plus furieuse animation que *Méphisto*. Il est remarquable qu'à l'heure même où Wagner employait le double principe du rappel thématique et de la variation au développement du plus ample drame musical qui jamais eût paru, l'*Anneau du Nibelung*, Liszt de son côté donnât par les mêmes moyens — où il a manifestement la priorité — le résumé le plus exact et le plus bref du drame psychologique le plus profond qu'offre la littérature universelle, le *Faust* de Gœthe. A part les illustrations musicales, souvent charmantes et parfois belles, que Schumann a données à quelques scènes accessoires, la symphonie de Liszt est vraiment la seule musique gœthéenne qu'on

ait écrite sur *Faust*. Cela suffit à classer une œuvre et un artiste[1].

* * *

S'il fallait une nouvelle preuve que le style des *Poèmes symphoniques* est tout proche de la musique pure, nous trouverions cette preuve dans la *Sonate* en *si* mineur, pour piano, écrite par Liszt en 1853, à l'époque même où il composait les *Poèmes symphoniques*. Ici, aucun souvenir littéraire, aucun symbole poétique, aucune image ne viennent guider les développements : le travail thématique ne doit qu'à lui-même son intérêt, son rythme et sa loi. Et il est le même que dans les *Poèmes symphoniques*, plus serré seulement.

La *Sonate* en *si* mineur est une page capitale dans l'œuvre de Liszt et dans la musique du XIXe siècle. On a contesté ses droits au titre de sonate et ce titre, assurément, doit s'entendre comme un manifeste ou une profession de foi. D'une sonate en effet, celle de Liszt n'a pas les trois ou quatre mouvements traditionnels chez

1. Liszt a mis également en musique symphonique *Deux épisodes* du *Faust* de Lenau, la *Danse à l'auberge du village* (Mephisto-Walzer) et la *Procession nocturne* où le motif central est formé par le thème liturgique du *Pange lingua*.

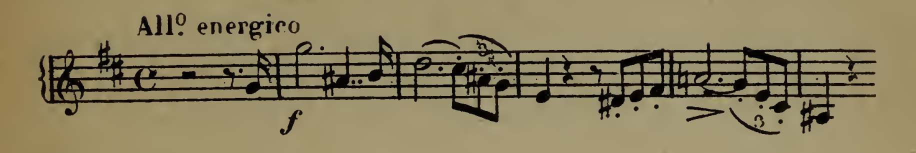
Haydn, Mozart et Beethoven ; elle ne comprend qu'une partie, où se distinguent sans doute des épisodes vifs et des épisodes lents, mais où l'on ne rencontre pas d' « allegro », d' « andante » et de « finale ». Au contraire, la sonate revient à son point de départ et se termine sur une reprise de la lente introduction. Elle adopte donc, dans son organisme unique, la forme « cyclique ».

Le développement de ce morceau unique observe-t-il du moins les règles ordinaires que suivent les musiciens classiques dans leurs premiers morceaux de sonates, et qui constituent ce que les conservatoires appellent la « forme-sonate » ? Pas davantage. Cette forme repose sur deux principes de symétrie et de plan tonal, dont Liszt s'affranchit : on n'y peut pas trancher nettement une exposition, un développement (*Durchführung*) et une récapitulation. Du moins, entre ces trois éléments, viennent s'insérer des épisodes qui en rompent la suite. On n'y remarque pas davantage que le second thème, exposé d'abord dans un ton voisin ou dans le ton relatif du premier, finisse par reparaître à sa conclusion, comme celui-ci, dans le ton principal.

Mais d'une part, l'histoire donne-t-elle le droit de figer ainsi les définitions et de refuser le nom de « sonate » à celles qui ne sont pas

construites selon l'ordonnance observée par Haydn, Mozart, et Beethoven lui-même qui, sur la fin de sa vie, ne se faisait pas faute déjà de l'altérer? Le terme de sonate, avant l'époque classique, désignait tout morceau de musique pure pour instrument solo; ne peut-il, après l'époque classique, revenir à une acception aussi large? D'autre part les formes ne valent que par l'esprit qui les anime; entendues comme un moule sans souplesse, soustrait à toute loi d'évolution, elles sont le pire des principes parce qu'elles en sont le plus stérile; elles ne doivent pas circonscrire d'avance et à l'extérieur le champ de l'émotion; elles doivent exprimer le rythme de cette émotion même. On remarque souvent, chez Beethoven, que le dualisme thématique de la forme-sonate dégénère en un dualisme beaucoup plus libre, beaucoup plus spontané, beaucoup plus lyrique aussi, fait de contrastes, de heurts, de luttes et qui, dans l'ordonnance académique de la sonate, insère un dialogue dramatique et véhément. De ce point de vue, la *Sonate* de Liszt mérite bien son nom. A défaut de la forme que Beethoven avait héritée et qu'il était peut-être, lorsqu'il mourut, à la veille d'abandonner, elle conserve l'esprit dont il avait vivifié cette forme. Après quelques mesures de méditative introduction, le conflit s'en-

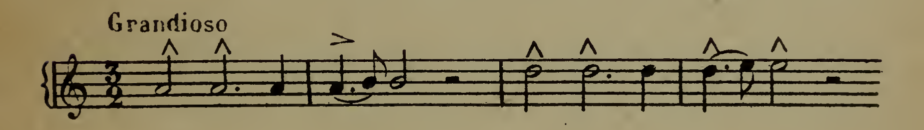
gage entre deux thèmes :



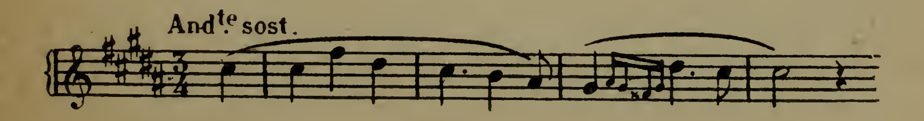
et



dont le second, de caractère d'abord presque exclusivement rythmique, se propose dans l'obscurité des régions graves, pour monter peu à peu jusqu'à la pleine lumière. Entre ces deux éléments, la lutte est d'abord violente et serrée ; interrompue par un épisode lent où apparaît un thème nouveau :



elle se transforme en une sorte de calme dialogue qui, peu à peu, s'échauffe et se ranime, apaisé encore une fois par l'intervention d'un thème lent :



Le drame semble fini ; les notes lasses de l'introduction reviennent, comme si nous avions accompli un cycle ; mais tout à coup, des cendres, le feu renaît : la lutte reprend ; les deux motifs initiaux de la sonate deviennent le double sujet d'un développement fugué qui amène une reprise de l'exposition ou une récapitulation assez large, laquelle se termine dans le calme sur les derniers échos, maintenant apaisés, des deux thèmes principaux, et sur un rappel de l'introduction lente. De la « forme-sonate » selon Beethoven, la sonate de Liszt garde donc un vague linéament — l'exposition et la récapitulation — et le perpétuel contraste, le conflit ou dialogue incessant entre deux thèmes.

La technique même de la *Sonate* en *si* mineur, évoque en mainte place les développements, les *Durchführungen* de la sonate ou de la symphonie beethovénienne ; ce sont les mêmes fragments de thème se répondant ou s'enchevêtrant,





les mêmes répliques haletantes et croisées. Mais dans ce dialogue si pressant, nous reconnaissons un autre procédé beethovénien, celui de la « variation ». Presque tout le développement de la *Sonate* en *si* mineur consiste en variations des deux thèmes principaux, variations rythmiques, mélodiques, harmoniques, d'une richesse, d'une diversité inouïes, où le thème le plus rude (p. 179, second exemple) devient le plus caressant,



où le plus passionné sait se montrer le plus léger, où tous les deux entrent dans le corps-à-corps d'une fugue, où l'un des deux et son renversement se contrepointent ensemble :



où il se pare ensuite de broderies qui lui empruntent à lui-même leur dessin :



La vigueur expressive des thèmes et leur incroyable plasticité, la fermeté des harmonies tour à tour âpres et chatoyantes dont ils se rehaussent, l'intensité vraiment dramatique des émotions qu'ils expriment, la rigueur de cette dialectique musicale qui parcourt toutes les nuances du sentiment avant de conclure enfin par une sorte de retour résigné sur la méditation première d'où elle était issue, cette puissance de synthèse jointe à cette force d'analyse, et appliquée à une matière musicale si bien choisie, donnent à la *Sonate* en *si* mineur une valeur de premier ordre. Dans sa réalisation, peut-être pourrait-on relever quelques faiblesses

où se trahit le pianiste improvisateur qui subsistait parfois chez Liszt, dans ses heures les plus inspirées ; quelques formules décoratives, si brillantes et agréables qu'elles puissent être, y semblent un peu trop pensées avec les doigts ; quelques récitatifs, comme on en trouve dans certaines œuvres de Beethoven, s'achèvent par la floraison un peu démodée de traits ou de cadences comme Chopin les aimait. En revanche Liszt, qui écrivit sa sonate dans le temps même où il travaillait à la série des *Poèmes symphoniques* semble y éprouver au piano, en plus d'un passage, la nostalgie de l'orchestre : on y devine, on y entend presque de furieux trémolos des cordes et de rudes appels de cuivres. Cette œuvre géniale, dans son emportement lyrique, comme elle brise les formes de la musique pure dont elle se réclame, semble prête aussi à dépasser les ressources de l'instrument à qui elle est destinée [1].

La même richesse de travail thématique, appliquée à la musique pure, instrumentale, mais tout animée d'un frisson dramatique se retrouvera dans quelques œuvres de Liszt pour l'orgue

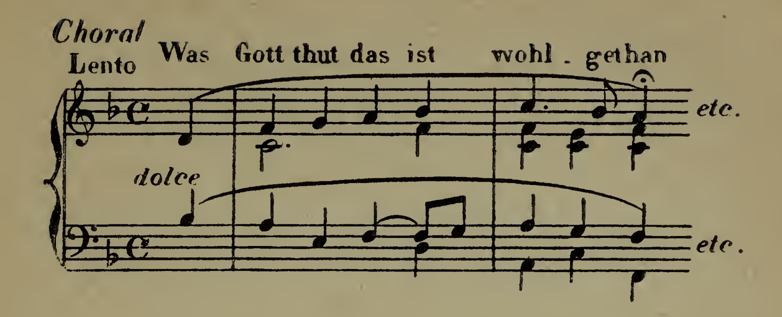
1. Le même mode de développement symphonique, fondé sur le principe de la variation thématique, s'observe dans les deux concertos de piano en *la* majeur et en *mi* bémol, le premier plus pathétique, le second remarquable par l'art étincelant avec lequel Liszt mêle les sonorités du piano à celles de l'orchestre.

ou le piano : la fantaisie et fugue sur le nom de Bach[1], celle sur le choral du *Prophète* (*Ad nos, ad salutarem undam*), enfin dans les *Variations* sur le thème de Bach, *Weinen, Sorgen*. Écrite d'abord pour l'orgue en 1863, cette dernière œuvre, la plus achevée, la plus belle des trois fut transcrite par Liszt lui-même, en 1875, pour le piano. C'est sous cette forme définitive qu'elle s'est répandue et qu'il convient de l'étudier. Dans le développement de ce thème élémentaire, formé d'une simple descente chromatique :



Liszt épuise toutes les nuances de la tristesse, depuis la rêveuse mélancolie jusqu'aux inquiétudes les plus sombres et au désespoir le plus véhément. Une halte de silence vient un instant interrompre cette tragique méditation qui reprend bientôt, de plus en plus violente dans les cris de son angoisse : mais lorsqu'elle semble atteindre au comble de la douleur, une mélodie infiniment pure vient ramener le calme, la sérénité, la certitude : c'est le choral sur les paroles : *Was Gott thut das ist wohlgethan* (Ce que Dieu fait est bien fait) :

1. On sait que dans la solmisation allemande, les lettres *b, a, c, h* représentent les notes *si* bémol, *la, ut, si* naturel.



Les *Variations* sur le thème du *Crucifixus* forment donc un véritable drame de la conscience chrétienne, assaillie par la peine ou le remords, guérie par la parole divine. Liszt n'a rien écrit de plus éloquent, de plus ferme et de plus doux. Et, chose admirable, il ne cesse de s'y montrer fidèle à l'esprit de Bach tel que l'ont illustré les derniers exégètes du grand *cantor* M. Albert Schweitzer et M. André Pirro. Comme lui, au moyen de deux thèmes expressifs, il construit un « poème symphonique ». On ne peut trouver, dans toute l'œuvre de Liszt, une page où s'affirme avec plus d'évidence la parenté de son art avec les grands maîtres de la tradition[1].

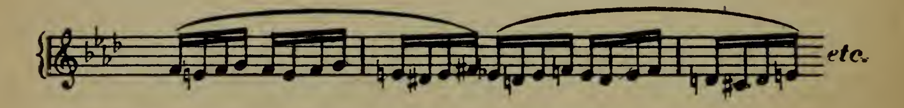
1. Ces *Variations* renferment certaines dispositions pianistiques comme celle-ci,



III

L'œuvre religieuse[1] de Liszt ne coïncide point d'une manière rigoureuse, dans le temps, avec son établissement à Rome et sa vocation ecclésiastique ; elle les devance en grande partie. Mais une chronologie exacte suffit-elle à nous éclairer sur le développement d'un esprit, d'un caractère et surtout d'un génie ? N'existe-t-il pas souvent chez les hommes supérieurs, des virtualités latentes, actives déjà et qui attendent durant de longues années les circonstances qui les révéleront, mais qu'une analyse rétrospective

où une légère accentuation des deux pouces doit mettre en valeur cette ligne intermédiaire :



Mieux peut-être que dans des combinaisons plus scabreuses, le génie d'un grand virtuose s'y décèle : *ex ungue leonem.*

1. Le cadre restreint de la présente étude ne me permettant pas d'y parcourir l'œuvre de Liszt, mais seulement d'en fixer les principaux aspects, je ne puis que signaler l'intérêt de ses *Mélodies*. On a vu (pp. 9, 56, 128) l'importance de certaines d'entre elles, *die drei Zigeuner*, *die Loreley* ; il n'en manque pas d'autres qui soient belles ou agréables, néanmoins Liszt est rarement parvenu, dans ce genre, à trouver sa formule entre les deux formes de la mélodie allemande d'une part (ballade dramatique ou pittoresque et *lied* intime) et d'autre part la romance française de salon.

devra ensuite rechercher plus loin et plus haut? La foi catholique de Liszt bien connue dans son adolescence ou dans sa jeunesse où elle pouvait passer, chez l'ami de Lamennais pour un trait de romantisme, cette foi oubliée ensuite du monde et parfois peut-être de lui-même, ne devint un sujet de conversation pour les beaux-esprits qu'en 1865, lorsque Liszt revêtit la soutane ; mais elle s'était réveillée chez lui dès 1847, auprès de la princesse de Wittgenstein. Avant de le mener à un acte éclatant, elle l'avait inspiré : les œuvres religieuses qu'il écrivit entre 1853 et 1865, écrites par le « docteur » Franz Liszt, maître de chapelle à Weimar, sont déjà de l' « abbé » Liszt, le futur clerc du Vatican et de la villa d'Este.

Elles se composent de Psaumes pour voix, chœurs et orchestre, de Messes avec accompagnement d'orchestre et de deux oratorios pour soli, chœurs et orchestre. Parmi les cinq psaumes (XIII, XVIII, XXIII, CXXIX et CXXXVII) mis en musique par Liszt[1], le plus significatif est le *Psaume XIII*. Il l'a composé en 1855, « avec des larmes de sang »[2], écrit-il à son ami Brendel,

1. Voir Lina Ramann, *Franz Liszt als Psalmensänger*, (Leipzig, 1886, Breitkopf et Haertel).

2. La partition, revisée par lui en 1861-1862, n'a paru qu'en 1865.

exprimant, par la voix du ténor solo, ses propres émotions dans la personne du roi David. « Seigneur, dit le texte du Psalmiste, combien de temps veux-tu donc m'oublier ainsi? Combien de temps me cacheras-tu ton aspect?— Combien de temps mon âme doit-elle être en souci et l'angoisse torturer chaque jour mon cœur? Combien de temps mon ennemi doit-il s'élever au-dessus de moi? — Mais regarde et écoute-moi, Seigneur, mon Dieu..... Je veux chanter le Seigneur, qui m'a fait tant de bien. » On peut conjecturer sans trop de hardiesse que Liszt faisait une application de ces paroles de désolation et d'espérance aux traverses que rencontrait son projet d'union avec la princesse de Wittgenstein. Ainsi s'expliquerait l'accent pathétique, la véhémence lyrique dont l'œuvre frémit. Le ténor solo expose les plaintes du chrétien qui désespère du secours divin : le chœur reprend ses paroles ou y répond. La douleur, l'angoisse, l'espoir et la certitude se succèdent, à mesure que la grâce céleste s'approche de l'âme qui prie. Et l'œuvre se termine par un hymne d'actions de grâce qui efface les mauvais souvenirs de l'inimitié, du doute ou du remords.

La *Messe solennelle* en *ré* majeur, composée pour l'inauguration de la cathédrale de Gran en Hongrie, et connue sous le nom de « Messe de

Gran », écrite par Liszt en 1855, est donc contemporaine des poèmes symphoniques. On n'en altérerait pas beaucoup le caractère en disant qu'elle-même est un poème symphonique avec chœurs. Liszt, comme Beethoven dans la *Messe en ré*, se préoccupe moins de suivre le détail liturgique du sacrifice divin, que de résumer et d'exprimer les sentiments principaux éveillés dans l'âme du fidèle par ses symboles dramatiques. Liszt dégage ainsi de la Messe deux motifs d'inspiration (dont chacun se présentera sous plusieurs aspects), à savoir la croyance et la prière, l'affirmation du *Credo* et les supplications du *Kyrie* ou de l'*Agnus*. Il adopte donc, pour chacun de ces deux termes, comme dans les *Poèmes Symphoniques*, un thème significatif que, comme dans les *Poèmes Symphoniques*, il ramènera et variera plus ou moins, selon les exigences de sa dialectique. Le thème plaintif et implorant du *Christe eleison* reviendra ainsi dans le *Gloria* sous les mots *Qui tollis peccata mundi* et plus tard dans le *Benedictus*. Pareillement le thème carré et catégorique qui impose le *Credo* s'adoucira, s'humanisera pour ainsi dire avant les mots *Qui propter nos* ; il reprendra au contraire toute son impérieuse énergie, décuplée par la stricte discipline d'une fugue, pour proclamer la foi dans l'église : *Et unam sanctam*. Et au

terme même de la *Messe*, ses principaux thèmes — celui du *Kyrie*, celui du *Gloria*, celui du *Credo* — reparaissent comme plus tard, dans la dernière scène du *Crépuscule des Dieux*, les thèmes principaux de la *Tétralogie* viendront se précipiter au fond du tourbillon qui engloutit les dieux. Ce n'est pas sans raison que la *Messe* de Liszt et le drame de Wagner sont ici rapprochés : avant que la *Tétralogie* fût popularisée, la « Messe de Gran » ne fut pas comprise; elle dérouta les uns et scandalisa les autres. Plus tard, malgré les dates, elle fut taxée et accusée de wagnérisme et d'un wagnérisme qui, à passer censément du théâtre à l'église, semblait inopportun.

*
* *

La *Légende de sainte Élisabeth* porte le titre d'oratorio, mais elle participe du théâtre et du concert plus que de l'église; la légende et le drame y dominent la prière; le caractère scénique ou narratif[1] l'y emportent sur le caractère

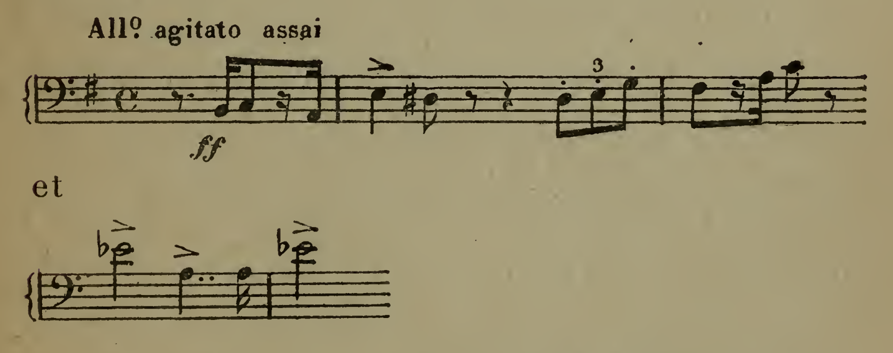
1. Selon Mme Janka Wohl (*op. cit.*) l'inspiration première de la *Légende* serait due aux fresques où Moritz von Schwind, dans le *Landgrafenzimmer* de la Wartburg, à Eisenach, a figuré quelques épisodes empruntés à la vie d'Elisabeth de Hongrie.

oratoire ; on a pu la représenter comme drame sacré sur les planches de Weimar. Au théâtre, le concert paraît mieux lui convenir; au concert on pense que le théâtre lui manque. Cette hésitation blesse la théorie des genres et surtout ceux qui la professent; mais cette complexité peut intéresser au contraire des esprits moins dogmatiques. L'indépendance de Liszt a su tirer de la symphonie classique le poème symphonique, la *Dante-symphonie* et la *Faust-symphonie*; elle a renouvelé la sonate; comment pourrait-elle ne pas ajouter quelque chose à la tradition de Bach, Haendel, Haydn et Mendelsshon? D'ailleurs sainte Élisabeth de Hongrie a vécu dans le siècle : ayant vécu, elle a souffert; elle a été princesse, épouse et mère avant de mourir en odeur de sainteté. Sa sainteté même n'est que le dénouement du drame terrestre que fut son existence. Ajoutons qu'en 1858, lorsqu'il chante l'héroïne sacrée de son pays natal, Liszt, malgré la sincérité de sa foi, appartient encore tout entier à l'art profane, non seulement comme virtuose, professeur et compositeur, mais comme directeur de la musique au théâtre grand-ducal de Weimar. Déjà l'Église l'attire, mais l'Opéra le retient encore; la *Légende de sainte Élisabeth* reste à mi-chemin entre l'une et l'autre. Mais le génie de Liszt, qui se plaît aux

contrastes, sait presque toujours y éviter les disparates.

L'œuvre, composée sur un livret d'Otto Roquette, se divise en deux parties et six épisodes : dans le premier nous voyons la jeune Élisabeth, princesse de Hongrie, conduite par un magnat à la Wartburg d'Eisenach pour devenir l'épouse de Ludwig, fils du landgrave Hermann. Chants de bienvenue, présentation d'Élisabeth par le magnat hongrois, réponse du landgrave Hermann, rencontre des deux fiancés, jeux et chœurs d'enfants sont autant de scènes qui sembleraient faites pour le théâtre si leur développement musical ne s'épanchait parfois avec une abondance plus propre au concert. Il en va de même dans le second épisode : le landgrave Ludwig, revenant de la chasse, rencontre Élisabeth qui, malgré sa défense, se dirige seule et sans escorte vers quelque misérable maison pour y répandre des aumônes ; et lorsque, tremblant aux reproches de son époux, elle ouvre son tablier, les pains qu'elle portait se sont changés en roses. L'arrivée du landgrave, son entretien avec Élisabeth appartiennent au théâtre, tandis qu'avec le « miracle des roses » et les chœurs qui le célèbrent, la musique de concert reprend l'avantage. Elle le garde dans l'épisode suivant — *les Croisés* — presque entièrement rempli par les

chœurs et la marche des Croisés. Au contraire la seconde partie s'ouvre sur une véritable scène de théâtre lyrique : le landgrave Ludwig est tombé à la Croisade; sa mère, la comtesse Sophie, autoritaire, ambitieuse et jalouse, chasse de la Wartburg Élisabeth, pour s'emparer du pouvoir. Le dialogue de la comtesse avec le sénéchal puis avec Élisabeth, l'orage qui s'élève à l'heure où Élisabeth se voit jetée à la porte, sont autant d'éléments purement dramatiques où Liszt, qui n'a plus abordé la scène pour son compte, depuis *Don Sanche*, montre une rare vigueur dans la peinture des situations et des caractères et une saisissante fermeté dans la déclamation. L'orchestre et les voix collaborent, comme dans le drame wagnérien : et pourrait-on trouver deux thèmes plus énergiques que ceux-ci :



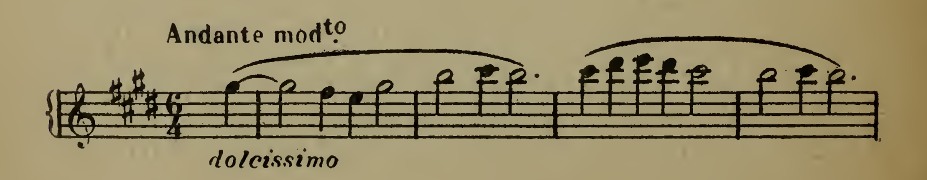
pour exprimer les rancunes implacables de l'impérieuse Sophie?

Seule, brisée par la lutte, accablée par l'orage,

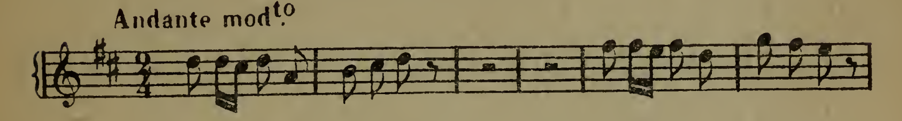
Élisabeth, dans une prière suprême, évoque les souvenirs de sa vie, remercie Dieu dont elle appelle la bénédiction sur ses enfants. Des malheureux, qu'elle a secourus, viennent l'entourer et reçoivent bientôt son dernier soupir : tableau calme, lent, recueilli après les fureurs de l'épisode précédent.

Le dernier, précédé d'un interlude expressif comme une oraison funèbre où repasse, en épisodes caractéristiques, la vie entière de l'héroïne, met en scène la consécration d'Élisabeth par l'empereur Frédéric, les évêques allemands et les évêques hongrois, parmi le peuple des pauvres et des guerriers.

Pour peindre des tableaux si divers, mystiques et guerriers, idylliques et cruels, tendres et violents, souriants et tragiques, l'art de Liszt atteint à une souplesse admirable. Mais le principe de l'unité thématique des « Poèmes », rejoignant ici dans un sujet presque théâtral la poétique wagnérienne du leit-motiv, garde à l'œuvre une forte cohésion et la préserve de toute disparate. Le thème d'une hymne liturgique « *Quasi stella matutina* », dès les mesures initiales du prélude,



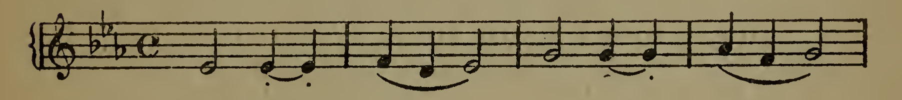
désigne la douce et rêveuse Élisabeth et reparaîtra maintes fois sous les formes rythmiques, mélodiques ou tonales les plus variées, tandis qu'un thème hongrois, d'une vigoureuse fierté



nous rappelle, à l'occasion, l'origine magyare et royale de la princesse. Une intonation de la liturgie grégorienne, entendue lorsque le landgrave Louis voit dans le miracle des Roses un ordre de Dieu de partir pour la Croisade, fournira son thème principal à la marche des Croisés,



dont une naïve mélodie médiévale *Liebster Herr Jesu* (Très cher Seigneur Jésus) :



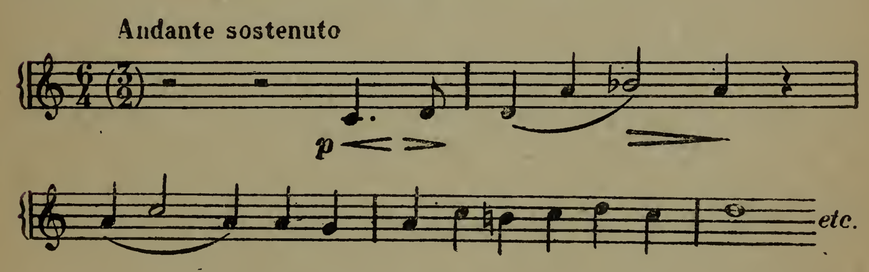
deviendra le trio.

Par tous ces traits, par le souci de donner à chaque tableau la couleur qui lui est propre, par l'unité des thèmes, par la dialectique significative de leurs combinaisons, l'oratorio de *Sainte-*

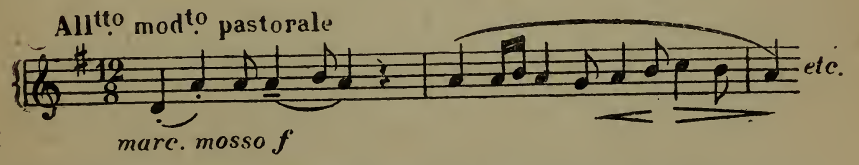
Élisabeth présente un caractère dramatique. Qu'offre-t-il de religieux déjà? C'est, en premier lieu, le souci que met Liszt, ainsi que déjà dans la *Bataille des Huns* et dans la *Procession nocturne* à employer comme leit-motiv les thèmes grégoriens, en leur conservant hors du sanctuaire la signification littérale que leur attache, pour le fidèle, le souvenir précis de leur origine liturgique. Le *Christus*, plus proche encore du culte par son sujet sacré et son héros divin, accentuera ce caractère. Mais on remarque aussi, dans *Sainte-Élisabeth*, à côté des pages dramatiques ou pittoresques, des pages contemplatives, mystiques, pages de lente béatitude où la pensée, au lieu de se développer, semble se replier sur elle-même, renonçant aux mouvements et à l'agitation du monde. Cette sérénité rend l'œuvre parfois un peu languissante et monotone. Le chantre de *Mazeppa*, du *Tasse*, des *Huns* et de *Faust* montre dans l'hagiographie une application un peu novice et il y exagère le recueillement : son romantisme fait ici pénitence avec quelque excès d'attentive diligence; déjà il fait retraite et se complaît à la longueur de ses immobiles méditations.

Sa dévotion au Christ sera naturellement plus religieuse encore que son hommage à sainte Élisabeth de Hongrie. Dans l'oratorio de *Chris-*

tus, il tourne le dos au théâtre, il est au seuil du sanctuaire; il y pénètre déjà. L'idée première de cet oratorio date de 1856; un poème de Rückert lui devait servir de livret, mais Liszt préféra bientôt en écrire lui-même le texte, au moyen de paroles empruntées aux livres saints, et en langue latine. Comme l'*Oratorio de Noël* de Jean-Sébastien Bach se divise en six parties dont chacune correspond à un jour fêté par l'Église, de même le *Christus* de Liszt comprend trois parties : 1° l'Oratorio de Noël; 2° Après l'Épiphanie; 3° Passion et Résurrection. La première partie, des trois la plus développée, laisse une large place à l'élément purement musical et pittoresque. Après un prélude construit sur le motif d'une intonation grégorienne :

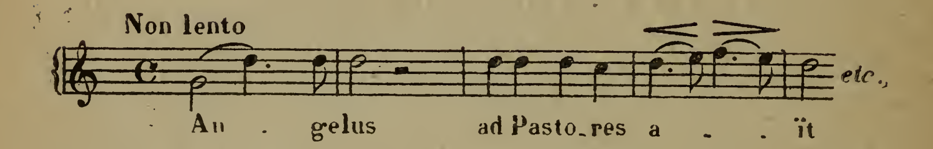


une pastorale très simple, au thème naïf,

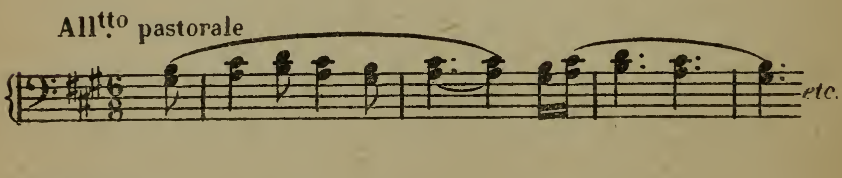


aux développements ingénus, où les grêles sonorités du hautbois évoquent les chalumeaux rus-

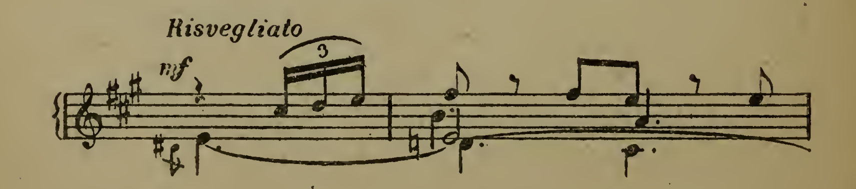
tiques, nous transporte à Bethléem. La voix d'un ange en reprend le thème principal pour annoncer la venue du Sauveur.

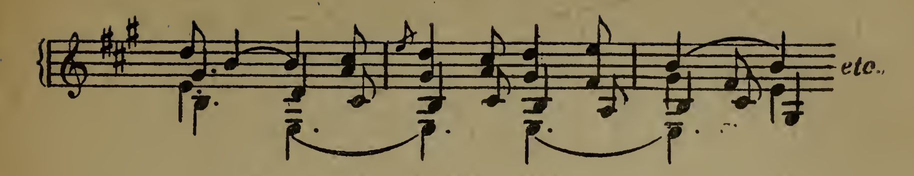


Un chœur, d'abord sans accompagnement et soutenu plus tard par l'orgue, vient ensuite psalmodier le *Stabat mater speciosa*. Cet emploi de la musique *a cappella*, puis l'intervention de l'instrument ecclésiastique par excellence, l'orgue, viennent ajouter au tableau pastoral son sens religieux et déjà presque cultuel. Les deux épisodes suivants, purement instrumentaux, reprennent pourtant le caractère pittoresque et quasi narratif : c'est d'abord l'Adoration des bergers, dont les instruments simples chantent un hymne tour à tour attentif,

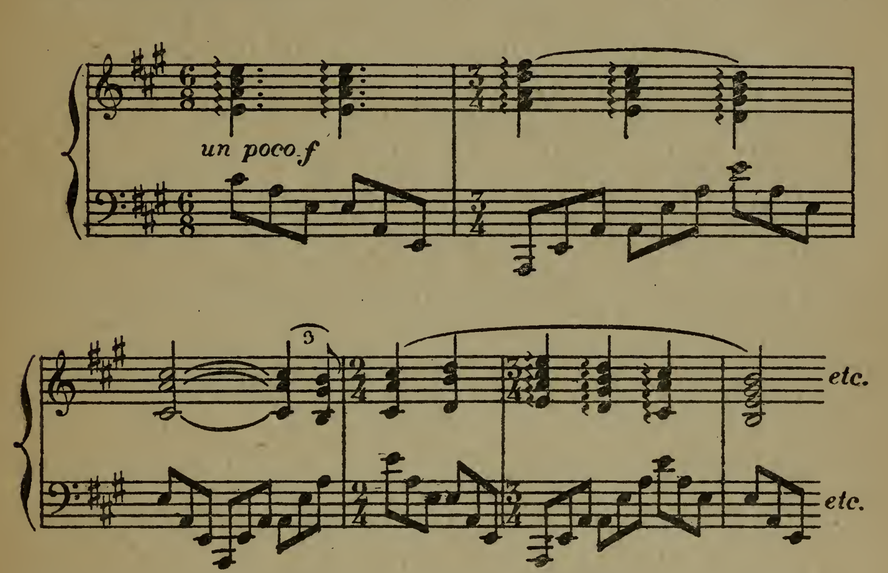


joyeux

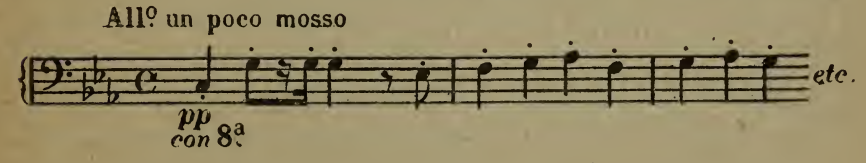




et enthousiaste.



C'est ensuite la Marche des Rois Mages. Comme Liszt, dans la *Légende de sainte Élisabeth*, avait construit la marche des Croisés sur le thème du commandement de Dieu, de même, dans son *Christus*, il bâtit la marche des Rois sur le thème de l'Annonciation (p. 198, premier exemple noté) :

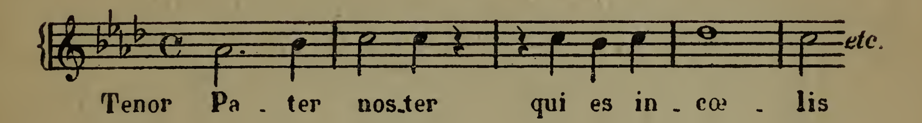


L'épisode en *si* mineur, avec son joli timbre d'orientalisme, semble figurer comme sur une toile de Fromentin les visages cuivrés ou bronzés,

les oripeaux brillants, les selles brodées, les armes guillochées de Melchior, Balthasar et Gaspard ; le trio en *ré* bémol nous les montre, dans le calme lucide des nuits asiatiques, suivant le geste lumineux de l'étoile qui les précède pour les mener à la crèche où ils déposent leurs trésors, l'or, l'encens et la myrrhe, avant de reprendre, comblés eux-mêmes et exultants, le chemin du retour où les guide de nouveau l'étoile merveilleuse.

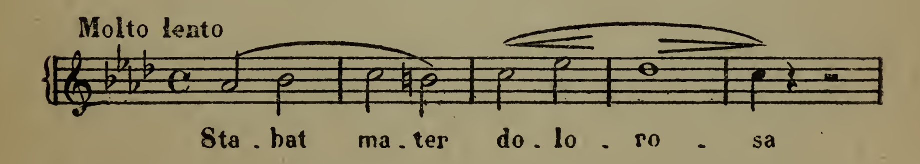
La seconde partie du *Christus*, « Après l'Épiphanie », comprend cinq épisodes — les *Béatitudes*, *Pater noster*, la *Fondation de l'Église*, le *Miracle*, l'*Entrée à Jérusalem* — dont les trois premiers offrent un caractère nettement liturgique, par leur forme et leur matière. Bach, dans ses oratorios, empruntait au culte protestant son choral : Liszt, musicien catholique — demain l'abbé Liszt — imite dans les *Béatitudes* et dans le *Pater noster* l'alternance des répons catholiques. L'orchestre, élément profane, ne paraît que dans l'introduction : l'orgue seul soutiendra les voix, comme à l'église. Et si, dans les *Béatitudes*, surtout dans celle qui célèbre les persécutés, nous pouvons bien entendre l'écho des tribulations subies par Liszt et Mme de Wittgenstein vers 1856, l'ensemble garde un ton de psalmodie qui veut être non seulement religieux,

mais presque rituel : bien plus, le thème du *Pater noster* :



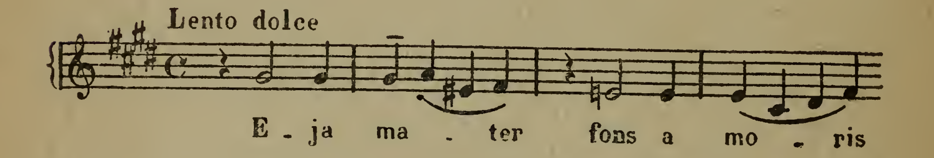
est celui même de l'office grégorien. Le chœur de la Fondation de l'Église, accompagné par l'orchestre, reprend un caractère plus traditionnel ; le *Miracle* de la tempête calmée par Jésus, l'*Entrée à Jérusalem* sont deux pages, l'une instrumentale, l'autre mêlée de chœurs, plus descriptives.

La *Passion et la Résurrection*, troisième partie du *Christus*, après un pathétique prélude d'orchestre, commence par une lamentation du Christ, *Tristis est anima mea*, dont l'enflure rappelle un peu trop les Crucifiés de l'école bolonaise, les contorsions émouvantes mais trop plastiquement avantageuses que le Guide prête à ses Christs. En revanche le *Stabat mater dolorosa*, dont le mezzo-soprano expose d'abord le thème désolé [1] :



1. Qui s'exaltera magnifiquement, plus loin, sous les mots : *inflammatus et accensus*.

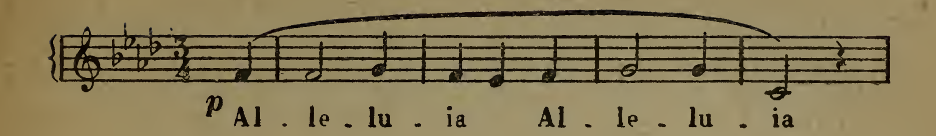
et que développent ensuite les chœurs, est une page où l'intensité de l'expression va de pair avec la beauté musicale. L'ardeur mystique devient infiniment caressante lorsque l'amour du fidèle veut partager les souffrances de la mère du Christ



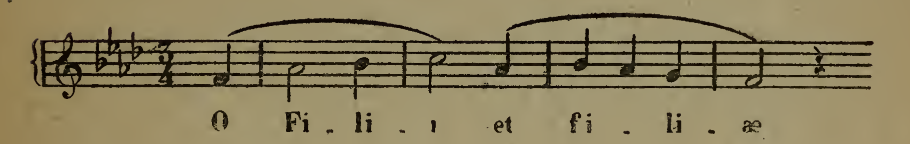
et la chaleur de cette tendresse palpite dans des harmonies dont le chromatisme et les dissonances ont une ferveur toute temporelle :



Au contraire, plus rien du siècle ne subsiste dans l'hymne de Pâques : c'est, sur les deux thèmes liturgiques de l'*Alleluia* :



et de l'*O filii* :



la prière toute nue entre les murs du sanctuaire. Mais par un contraste, où triomphe au jour de la Résurrection la foi du Chrétien, l'œuvre se termine par un éclatant *Resurrexit* où les développements rigoureux d'une fugue imposent le thème du *Christus vincit* dont les quintes catégoriques rappellent le thème de l'Annonciation

Il est aisé de voir par quoi le *Christus* diffère de *Sainte-Élisabeth*. Par son sujet et conséquemment par sa forme et sa matière, nous avons vu qu'il se rapprochait davantage du sanctuaire. Nombre de ses pages, surtout depuis la seconde partie, ont un caractère cultuel et presque liturgique, très prononcé. Nous avons vu également que Liszt, fidèle au principe de son art symphonique, cherche des thèmes significatifs et les trouve dans l'art grégorien ; mais, en raison même de leur origine sacrée, il ne les soumet pas, comme dans les *Poèmes Symphoniques*, au traitement profane du développement

symphonique : il ne les développe à vrai dire presque plus, il les cite, avec le respect du fidèle pour des textes intangibles. En ce sens le *Christus* est une œuvre plus détachée du siècle que les œuvres précédentes de sa musique religieuse, que le *Psaume XIII*, si lyrique, que la *Messe de Gran*, si symphonique, que la *Légende de Sainte Élisabeth*, parfois si dramatique. Liszt qui était entré botté à l'église, vient seulement de s'y agenouiller pour de bon.

Lorsque Richard Wagner eut connaissance du *Christus*, il écrivit à Liszt pour admirer que le « catholicisme, de nos jours, fût capable de produire une œuvre d'art qui le résumât d'une façon aussi vivante et aussi saisissante[1] » : surprise significative chez ce protestant saxon qui, tout à l'heure, finira d'écrire *Parsifal* ! Dans l'art du XIXe siècle, le *Christus* de Liszt n'est pas une œuvre tellement isolée que la vitalité artistique de son catholicisme ait rien de « stupéfiant ». Le catholicisme, au XIXe siècle, a pris volontiers un caractère esthétique : en s'y appliquant, l'exégèse elle-même s'est faite parfois moins historique peut-être qu'esthétique. Que Chateaubriand

1. Il ajoutait, peut-être pour flatter les ambitions déçues de son ami, que « si l'on était à Rome aussi éclairé qu'infaillible, les fragments du *Christus* devraient être exécutés à chacune des fêtes auxquelles ils se rapportent, et l'œuvre entière aux grands jours de l'Église. »

adapte au *Génie du Christianisme* le finalisme benoît que Bernardin de Saint-Pierre lisait dans les « harmonies » de la nature ; qu'Overbeck trouve la plus certaine révélation de la religion dans les chefs-d'œuvre qu'elle a inspirés à l'art catholique italien ; que dans la *Vie de Jésus* Renan substitue aux affirmations qu'ébranle son scepticisme les séductions plus fortes de son goût et de son imagination ; que, plus près de nous, Huysmans par dégoût du siècle se convertisse aux cathédrales et aux abbayes, toutes ces démarches convergentes d'esprits bien divers tendent au même objet, la constitution, en marge du catholicisme dogmatique, d'un catholicisme esthétique [1], plus vaste et plus charmant. C'est ce catholicisme que professe le *Christus* de Liszt. Il conserve leur historicité aux épisodes pittoresques de la crèche et des rois mages. D'autre part, ramenant les vérités de l'Église à leur source évangélique, nous l'avons vu transcrire et développer dans son oratorio plus d'un thème liturgique, comme le prédicateur prend un verset de l'Écriture pour texte de sa prédication. Mais ces thèmes grégoriens, on doute toujours si Liszt les emploie en raison de leur fonction rituelle ou en raison de leur expressive beauté,

1. On en trouverait la trace empreinte chez un Barbey d'Aurevilly et jusque chez un Veuillot.

si le respect qu'il leur montre vient pour lui de leur origine ou seulement de leur âge, s'il les adopte en croyant ou en amateur, s'il les aime en abbé ou en pianiste, bref, s'il les regarde comme des objets de culte ou comme des pièces de musée. Ce style réservé, j'allais dire retenu, dans lequel il les traite, ces harmonisations qui pensent être traditionnelles et ne sont parfois que conventionnelles, ces chœurs *a cappella* qui parlent la langue du XVI[e] siècle avec la syntaxe du XIX[e], cette stylisation déférente et amoureuse qui participe de Lamennais et de Viollet-le-Duc, est-ce affaire de piété ou d'archaïsme? Nul n'en saurait décider; l'un et l'autre sans doute. Inquiétudes dont la critique peut s'aviser à la réflexion, pour s'amuser à en résoudre les délicats problèmes, mais que le charme, l'éloquence, la suavité du *Christus*, lorsqu'on s'y abandonne sans les vouloir analyser, laissent dormir dans les régions sereines où l'art apaise les conflits du monde ou de la raison.

*
* *

A le comparer avec les *Psaumes*, la *Messe de Gran* et *Sainte-Élisabeth*, *Christus* marque donc, dans la pensée ou dans l'art de Liszt, un pas très large vers le mysticisme. Dans le *Psaume XIII*

il gémissait, en bon chrétien assurément, mais surtout en musicien, sur ses tribulations personnelles; dans la *Messe de Gran* il traitait le sacrifice divin comme un sujet de « poème symphonique » ; *Sainte-Élisabeth*, avec ses fanfares magyares et les fureurs de la comtesse Sophie faisait presque de la sainte reine une héroïne de théâtre. Sans doute, une large part reste, dans *Christus* à l'élément lyrique et à l'élément pittoresque ; pastorales, marche des Rois Mages, entrée à Jérusalem, lamentations de Marie au pied de la Croix. Mais Liszt, devant la crèche de Bethléem dont il paraît noter seulement les échos rustiques, montre, à les noter, la diligence d'un hagiographe immobile : il en est ravi, il s'y complaît, il les transcrit dans leur naïveté, sans vouloir en faire une savante symphonie, mais en répétant tels quels leurs thèmes naïfs. Plus tard, lorsque le petit Jésus est devenu le Dieu d'une Église, aux pastorales de la crèche et à la marche des trois Rois succèdent d'exactes citations liturgiques, à peine développées elles aussi. L'œuvre prend ainsi un caractère rituel et contemplatif : l'inspiration de l'artiste y est faite avant tout d'obéissance, d'humilité, on peut presque dire déjà, par endroits, d'effacement. Souvent, les voix seules parlent, comme dans une apparition révélatrice ; les instruments,

ministres profanes des sens, se taisent. Certaines pages paraissent nous proposer comme idéal d'art l'agenouillement du fidèle dans le silence d'une messe basse.

Aussi le *Christus* est-il la dernière grande œuvre de Liszt. Ce serait le diminuer que d'insister sur les pages tout à fait secondaires qu'il écrivit encore. Ou bien la torpeur extatique de Rome le gagnait avec l'âge et l'endormait dans cette immobilité mystique que l'on observe dans ses derniers essais de musique religieuse; ou bien son existence trop dispersée entre Rome, Pesth et Weimar, à une période de la vie où l'homme doit ménager ses forces, ne lui permettait plus que des besognes médiocres et superficielles. En vain la princesse de Wittgenstein se faisait illusion : dans cette raréfaction du souffle artistique, elle voyait chez son grand ami un raffinement suprême, un progrès dans la sublime quintessence dont le dernier terme est le néant. Illusion très naturelle, car jamais Liszt — sa correspondance en témoigne — n'avait montré plus d'activité intellectuelle, plus de largeur de pensée. L'intelligence survivait en lui à la puissance créatrice. Il terminait sa vie surabondante en patriarche contemplatif. Il avait accompli le cycle superbe de son œuvre avant d'épuiser la mesure de ses jours. Il était entré dans la vie

artistique avec ce beau cri de guerre : *Génie oblige*; après *Christus*, il pouvait murmurer le *Nunc dimittis*.

IV

Enfin Liszt n'a pas été seulement un pianiste et un compositeur ; il a pris souvent la plume pour écrire autre chose que des notes. Ce serait négliger une partie de son œuvre que de ne pas le considérer — fût-ce rapidement — comme écrivain. Cette œuvre littéraire se divise en deux parties : les articles et manifestes, les livres sur *Chopin* et sur *les Bohémiens et leur musique en Hongrie* forment la première; l'énorme correspondance forme la seconde.

Liszt n'est pas le seul musicien romantique à avoir écrit sur son art ou à propos de lui : faut-il rappeler les articles, les lettres, les *Mémoires* fameux de Berlioz, les lettres et les articles de Schumann, les écrits de Wagner ? Il y a, chez les artistes de cette époque, avec le bouillonnement de leur sensibilité, une fermentation d'idées qui ne peut faire autrement que de se résoudre en prose, dans la *Confession d'un enfant du siècle* ou dans la préface de *Cromwell*. Liszt est lui-même trop « enfant du siècle », bien plus il a

trop conscience et trop souci de l'être, pour échapper, entre 1835 et 1840 à cette contagion. Ce n'est pas impunément qu'il est, à Paris, le contemporain, le compatriote d'adoption, le compagnon parfois de Hugo, de Musset, de Lamartine, de Vigny, de George Sand, de Sainte-Beuve, d'Enfantin et de Lamennais. Le sentiment qu'il a de son génie lui donne l'ambition de les égaler et, pour cela, de les imiter. De là vient qu'il écrit pour la *Gazette musicale* de 1835 ses considérations *Sur la situation des artistes*, où il revendique pour eux, dans l'estime des hommes, une place au niveau des philosophes et des poètes. Si ces considérations ont paru dans l'année même où fut représenté *Chatterton*, il ne faut pas voir là, je crois, un effet du hasard : elles rappellent de trop près cette « dernière nuit de travail » dont Vigny a consigné les hautes méditations en tête de son drame. De même, quelques années plus tard, les *Lettres d'un bachelier ès musique*, qui s'espacent de 1837 à 1840 dans la *Revue et Gazette musicale*, répondent d'une façon certaine aux *Lettres d'un voyageur* que George Sand venait de publier dans la *Revue des Deux Mondes*. Ces premiers écrits de Liszt, par le flottement de leur pensée et l'exubérance de leur forme, déjouent l'analyse. On peut cependant, dégager sinon leur

idée générale, du moins leur destination plus ou moins consciente dans l'esprit de leur auteur. Il devine obscurément son propre génie : le succès et l'amour lui payent un riche tribut d'admiration. Mais ils le payent en fausse monnaie : qu'on acclame en lui le prodigieux virtuose, que les femmes se jettent à son cou, pour lui il y a maldonne. Ces hommages n'atteignent pas en lui le vrai homme, que lui seul pressent, mais qui n'a pas encore donné sa mesure. On ne veut de lui que ses doigts ou ses lèvres, alors que sa tête porte le germe d'idées magnifiques, de créations neuves et sublimes qui révolutionneront le monde, mais quand? Le tourbillon de ses triomphes divers l'emporte, l'entraîne, en le grisant d'ailleurs un peu. S'il allait s'y perdre, avant d'avoir fait connaître l'artiste véritable qu'il veut devenir un jour? Alors, par peur de mourir méconnu — tous ces jeunes romantiques ont la hantise d'une mort prématurée et Franz a déjà manqué périr de langueur dans sa dix-huitième année — il crie son *Anch'io*. Il réclame pour les musiciens, c'est-à-dire lui-même, une place au soleil d'Apollon : il la réclame d'abord; il la méritera ensuite. Tel est le sens profond des considérations *Sur la situation des artistes* et des *Lettres d'un bachelier ès musique*. C'est une revendication anticipée : elle a pu, sur le

moment, paraître un peu outrecuidante de la part d'un simple virtuose, si brillants que fussent ses triomphes sur l'estrade et dans l'alcôve. Par la suite, le compositeur l'a justifiée.

Une seconde série de ses écrits appartient à la période weimarienne. Elle comprend les grands articles sur le *Fidelio* et l'*Egmont* de Beethoven, sur Weber, sur le *Harold* de Berlioz et à son propos sur la musique à programme, sur le *Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, etc., elle comprend aussi les deux livres sur *Chopin* et les *Bohémiens et leur musique en Hongrie*. C'est une œuvre mi-partie critique et mi-partie théorique. On y trouve des pages extrêmement pénétrantes sur les œuvres qu'il étudie, mais on y trouve aussi, éparse, toute la théorie de son art personnel, des poèmes symphoniques[1]. Liszt n'admire pas *Fidelio* et la musique d'*Egmont* pour leur seule beauté intrinsèque, mais pour avoir frayé la voie au drame lyrique moderne et au poème symphonique, pour avoir brisé les moules trop rigides où l'art classique aurait laissé végéter la pensée du XIX[e] siècle. La princesse de Wittgenstein a collaboré d'une façon très active à tous ces travaux, soit par la parole, soit même par la plume ; Liszt

1. Voir plus haut ; pp. 136 et suivantes.

n'écrivait qu'après s'être entretenu avec elle du sujet ; il arrivait qu'elle relût, corrigeât et enjolivât son texte ; parfois même, le texte original émane d'elle et Liszt n'y a guère ajouté peut-être que son approbation, pour justifier sa signature. Les digressions de la princesse se manifestent déjà dans le *Chopin* où des observations de valeur se noient dans des considérations trop générales ; elles débordent dans les *Bohémiens et leur musique*. Les chapitres préliminaires, très augmentés dans les éditions successives de l'ouvrage, émanent assurément de la princesse. En particulier le chapitre, du reste fort curieux, consacré on ne sait trop pourquoi à l'histoire du peuple israélite, semble garder l'écho des conversations que Mme de Wittgenstein avait eues à Rome avec Renan. En comparant le texte du livre avec les lettres de la princesse, on ne peut se défendre de lui attribuer une quantité de néologismes fantasques, forgés avec une audace à la fois féminine et étrangère : Liszt n'en usait tout de même pas si cavalièrement avec notre langue... La partie essentielle de l'ouvrage, où est enfin étudiée la musique des tziganes, lui revient sans aucun doute. Ce sont des souvenirs d'enfance poétisés et rien de plus, si l'on y cherche un document historique ou ethnographique. Liszt confond — les nationalistes Magyars

le lui ont durement reproché — la musique hongroise (qui d'ailleurs n'existait pas) avec la musique jouée en Hongrie par les séduisants et énigmatiques nomades qui ont ravi ses premières années. Or, ces virtuoses errants eux-mêmes, malgré l'originalité apparente ou réelle de leur race, s'ils ont des instruments spéciaux, n'ont pas d'art bien déterminé : ils jouent, de province en province, avec une grande plasticité de sentiments, une musique selon le goût des populations parmi lesquelles ils séjournent pour quelques heures ou pour quelques semaines. Le livre des *Bohémiens* est donc loin de nous fournir un travail d'ethnographie musicale, de même que les *Rhapsodies* ne sont point le « corpus » qu'avait prétendu dresser Liszt : cela n'empêche pas le livre d'être pittoresque —, cela n'empêche surtout pas les *Rhapsodies* d'être infiniment poétiques et colorées.

Que dire enfin — si l'on n'en peut dire que deux mots — des lettres de Liszt ? Leur variété, leur abondance, leur nombre — et l'avenir ne manquera pas de nous en livrer encore une quantité — nous le montrent, en fait d'idées, de sentiments, de conversation et de langage, grand improvisateur comme il le fut en musique. Artistes, littérateurs, femmes du monde, princes, il a, dans tous les rangs de la société et dans plu-

sieurs pays, des correspondants qui recherchent son commerce. Avec eux il aborde ou effleure tous les sujets, au hasard des événements. Il nous montre un esprit prodigieusement ouvert, mais tout aussi éclairé, où plus rien, presque plus rien ne subsiste de la confusion que, vers 1830, y trouvait le sage M. Mignet. Il est tour à tour ou même tout ensemble chevaleresque et malin, respectueux et railleur, galant et hautain, enthousiaste et sceptique ; pianiste, diplomate, exégète, prophète, apologiste, amant, prêtre et cent autres personnages encore, mais dont il dépasse la mesure commune. Sa tête domine les agitations qui, parfois, montent encore jusqu'à son cœur... Il juge la vie, dans le moment même qu'il y participe avec le plus d'ardeur ou le plus d'abandon ; et il la juge avec la lucide sérénité dont sa foi arme son intelligence admirable. Mais un retour de conscience le rend indulgent pour autrui, s'il ne veut pas être d'abord sévère pour lui-même. Pour cette main qui a tout naturellement passé des gammes au signe de la croix, le geste de bénir et d'absoudre sera une dernière caresse. L' « artiste-roi » rêvé par sa fougueuse jeunesse, sa correspondance nous le montre exerçant son règne en arbitre universel, en souverain bien aimé et le terminant en patriarche vénérable.

INFLUENCES ET INFLUENCE

I

Définir en quelques mots ou ramener à quelques traits principaux une œuvre aussi complexe que celle de Liszt est chose impossible. Peut-on classer du moins les éléments essentiels dont cette œuvre est faite ? Peut-on dégager les composantes de cette force ? Il nous faudrait les chercher non seulement dans la musique mais en dehors d'elle, dans la poésie, dans l'histoire, dans la philosophie, dans la religion, dans les beaux-arts, dans l'esprit d'un siècle et de plusieurs nations, France, Allemagne, Hongrie, Italie. Résignés à laisser cette enquête fort incomplète, nous devrons en outre y admettre bien des analogies manifestes mais inexprimables, bien des conjectures certaines mais invérifiables, bien des rapprochements où se traduit moins une influence directe qu'un effet de ce vague et impérieux synchronisme auquel obéis-

sent tous les arts d'un même âge et qui imprime ses caractères généraux au « style » d'une époque, au « style » d'un meuble comme à celui d'une tragédie, d'un palais ou d'un tableau.

De tous les musiciens qui ont paru jusqu'à lui, Franz Liszt est celui sans doute qui a, non pas le mieux su la musique mais le plus connu de musique. Sa curiosité, entretenue par son enthousiasme et par une heureuse faculté d'admiration, était servie d'une façon exceptionnelle par son incroyable virtuosité et son talent inouï de lecteur. Il a véritablement dévoré toute la musique accessible à sa jeunesse. De ces lectures abondantes, son âge viril et sa maturité retiendront surtout, comme nous l'avons vu par son œuvre de symphoniste, par les *Poèmes*, par la *Sonate*, par les *Variations*, les leçons de Beethoven, le grand lyrique de l'art classique, et de Bach, le grand lyrique de l'art primitif, l'un et l'autre lui apprenant à briser l'écorce d'une tradition. Toutefois l'enseignement qu'il reçoit d'eux opère sur lui à la façon des « suggestions à échéance » ; il n'en profitera qu'après avoir subi l'influence plus immédiate mais plus superficielle de l'art adopté par la mode dont il est lui-même le héros. Il subira donc, dans sa jeunesse, les séductions faciles de l'opéra italien ou italianisant, de Rossini et de Meyerbeer, de

cette abondance grandiloquente, de cette passion factice où un jeune romantique, fût-il le meilleur musicien du monde, ne peut manquer de trouver l'illusion de la grandeur. Il se plaira à transcrire ces mélodies flatteuses aux périodes bien soulevées, aux élans généreux, aux cadences séduisantes. Un peu de leur enflure subsistera toujours dans son style : une plume de ce panache restera toujours dans son écritoire. Mais ceux qui seraient tentés de lui en faire un trop lourd grief, quelle ne devrait pas être leur sévérité pour les effusions de Lamartine, le verbiage de Hugo, les tapages de Berlioz et le clinquant de Delacroix [1] ? Troisième élément : l'enfance de Liszt a entendu les tziganes dans son pays natal ; il garde dans les yeux le souvenir de leur teint cuivré, de leurs mines étranges, de leurs accoutrements bariolés, dans les oreilles la langueur de leurs *lassans*, les bondissements de leurs *friskas*, le timbre diabolique de leur *Zymbalon*, et ces mélodies indomptées où se mêlent la guerre, l'amour, la danse et la mort. Son imagination de romantique déraciné prête à

1. L'influence de Chopin sur Liszt a été souvent exagérée. Les pages où elle serait peut-être le plus sensible sont les *Consolations*. La technique même du piano, chez Liszt, est beaucoup plus riche et, pour ainsi dire, plus encyclopédique que celle de Chopin : s'il se rencontre avec celui-ci dans la disposition de certains traits ou dans l'usage de certains ornements, cela ne signifie pas qu'il les lui emprunte.

l'origine incertaine de ces musiciens nomades je ne sais quelle obscure et héroïque noblesse. Il est fier de se dire — à tort — leur compatriote ; ils ne cessent de hanter son inspiration. Non seulement il transcrit leurs mélodies dans les *Rhapsodies hongroises*, non seulement il les chante et les célèbre dans les *Drei Zigeuner*, non seulement il les exalte dans *Hungaria*, mais nous l'avons vu revendiquer pour sainte Elisabeth, par un thème tzigane, l'honneur d'être Hongroise, mais ce sont des Bohémiens qui relèvent Mazeppa, laissé pour mort dans la *puszta*. Ailleurs l'influence de cette musique tzigane, pour être moins précise, n'est pas moins certaine : c'est elle qui rehausse de fière audace cette grandiloquence un peu creuse que la mode italienne et romantique a mise dans le style de Liszt ; c'est elle qui l'insurge contre les routines du plan classique, de l'harmonie traditionnelle et de la tonalité toute puissante. Enfin ce nourrisson des tziganes, admirateur de Beethoven et transplanté dès l'enfance dans le Paris de Rossini, est un catholique fervent non moins sensible aux beautés dont s'entoure sa religion que soumis aux vérités qu'elle professe. Dans les années même où le siècle semble le tenir tout entier, déjà un calme mystique plane parfois au-dessus de ses plus mondaines agitations :

il prie dans la *Chapelle de Guillaume Tell*, parce que dans une chapelle il convient de prier et que ses années de voyage adultère avec la comtesse d'Agoult sont, tout de même, des *Années de Pélerinage*, comme lui-même intitule les pages qu'il en rapporte. Souvent, une grave méditation interrompt le tourbillon de ses pensées ou même de ses désordres : sa phrase musicale devient alors large et simple comme une prière. Lorsqu'enfin il prendra la redingote du prêtre, nous avons vu que dans son *Christus* il essayera de retrouver la simplicité austère du XVI[e] siècle et que plus tard, perdu tout à fait dans cette illusion, il finira par donner des pages blanches où la bonne princesse de Wittgenstein verra un ciel bleu [1].

*
* *

A ces influences musicales nous avons vu déjà qu'il convient d'en ajouter d'autres : la

1. « Oui..., oui..., je comprends. La Messe de Liszt vous semble et doit vous sembler une feuille blanche, comme certains paysages font l'effet d'une toile bleue. » Lettre de la princesse de Wittgenstein à M. Henri Maréchal, de Rome, avril 1880 (*op. cit.*, p. 277). Il s'agit d'une petite messe pour orgue destinée à accompagner une messe basse. Il en existe seulement quelques exemplaires autographiés : qu'il me soit permis de remercier M. Henri Maréchal pour l'extrême obligeance avec laquelle il a bien voulu me communiquer celui qui est en sa possession.

littérature, la religion, la philosophie, la politique, la sociologie, en un mot toutes les formes de la pensée humaine excitent chez Franz Liszt une enthousiaste curiosité. Elles agissent sur lui de deux manières. Et d'abord, elles éveillent son esprit : elles ouvrent en lui à la musique des horizons nouveaux, des horizons immenses que ni le formalisme classique, ni la minutie pittoresque et descriptive des primitifs, ni même le lyrisme d'un Beethoven n'ont entrevus. Un sonnet de Pétrarque, un drame de Shakespeare, un poème de Gœthe, de Byron, de Lamartine, de Hugo provoquent chez Liszt un état d'inspiration tel que nous les retrouvons en lui. Il serait vain et ridicule de nous demander quelle musique aurait bien pu composer Liszt, naissant au temps de Haydn au lieu de vivre sa vingtième année à l'heure d'*Hernani* et des « Trois glorieuses ». Mais cette variété de sujets qu'aborde sa Muse, la liberté de forme et de style qu'ils lui imposent en raison de leur nouveauté et de leur variété mêmes, c'est à la littérature de son temps qu'il convient de l'attribuer. D'autres ont été, en même temps que lui, des musiciens romantiques ; il a été *le musicien du romantisme*.

Pouvait-il, dans le romantisme, tout enivré qu'il fût par le prestige des mots et la magie des

sons, négliger cet éblouissement des yeux qui fut le décor magnifique de la grande parade ? Non point et nous avons eu à signaler, en parcourant son œuvre, plus d'une influence d'ordre plastique. Dès ses *Années de Pélerinage*, il chante la chanson de *Salvator Rosa* et il essaye de reproduire sur son papier réglé l'ordonnance suave du *Sposalizio* ; nous avons vu que l'art des Cornelius et des Genelli vient s'interposer entre Dante et lui ; un tableau de Kaulbach inspire sa *Bataille des Huns* et les fresques de Schwind la *Légende de sainte Elisabeth*[1]. Bien plus, s'il nous a paru que les *Poèmes Symphoniques* étaient, avant tout, des œuvres lyriques où l'élément descriptif n'occupe qu'un rang secondaire, toutefois, lorsque Liszt y résume une action ou y figure un symbole, rappelons-nous que c'est, le plus souvent, par la juxtaposition immédiate ou par la superposition de deux éléments musicaux l'un avec l'autre. Cette simultanéité n'est-elle pas d'un tableau plus que d'un poème et ne rapproche-t-elle pas la musique, si étrangère qu'elle

1. En revanche, de même que nous avons vu (p. 88) Lamartine trouver réellement dans l'art de Liszt cette sorte de panthéisme musical que chantent les *Années de Pélerinage*, de même un Gustave Doré dessinera deux cartons d'après la *Dante-Symphonie* et le *saint François de Paule* : épreuves significatives pour montrer, par cette réciprocité d'impressions ou d'inspiration, la parenté de cet art avec les autres arts qui en furent contemporains.

demeure à la recherche pittoresque, de la peinture autant que de la poésie?

Mais ces influences littéraires ou picturales dont nous relevons la marque à chaque page dans l'œuvre de Liszt, elles ne se bornent pas à susciter son inspiration, ni même à la diriger, elles agissent sur son style. Son intelligence est aussi lucide que sa sensibilité est vive; il comprend dans l'instant même où il est ému. Nature infiniment souple et plastique, il s'adapte à tout ce qu'il admire. Il sait donner des équivalents exacts aux impressions littéraires les plus diverses. Rien n'est plus significatif à cet égard que la série des *Poèmes Symphoniques* : les phrases éloquentes, douces, un peu molles des *Préludes* n'ont-elles pas une séduction toute lamartinienne, tandis que le verbiage fuligineux de Hugo résonne dans *Ce qu'on entend sur la montagne* et sa vigueur superbe — avec un peu de mise en scène byronienne — dans *Mazeppa*[1], tandis qu'un désordre shakespearien, haché de sursauts et d'accablements, agite *Hamlet*, etc.

Parmi tant de héros qu'il a chantés, évoqués ou ressuscités, bien des gens se plaignent de ne plus retrouver Liszt lui-même. Autant dire que nous perdons la trace d'Eugène Delacroix en le

1. *Mazeppa* porte en épigraphe, avant le poème de Hugo, *Away! Away!* (Lord Byron).

suivant de Nancy à Constantinople ou Jaffa, ou que Rude a oublié d'être lui-même parce qu'il a figuré la « Marseillaise », Jeanne d'Arc, Ney et le Napoléon de Fixin. Un musicien, en pareil cas, abdique-t-il plus que le poète, le peintre ou le sculpteur ? N'abdiquerait-il pas davantage au contraire en assujettissant sa pensée aux moules impersonnels, aux modèles abstraits de la sonate ou de la symphonie ? Le génie de Liszt est autre chose que de pur mimétisme. Déjà la force d'évocation et de synthèse dont il fait preuve dans des œuvres si variées est la marque d'une individualité très accusée. Non moins personnelle est d'ailleurs sa hardiesse de conception et d'exécution, cette liberté de la forme et du discours musical, et non moins personnelle cette chaleur d'une éloquence qui entraîne lors même qu'elle ne convainc pas. Quant à la langue musicale proprement dite, où trouverions-nous, ailleurs que chez Liszt, ces phrases larges et vigoureuses, tour à tour amples et concises et si riches en virtualités symphoniques, celles des *Préludes*, d'*Orphée*, de *Mazeppa*, celles de *Saint-François-de-Paule*, de la *Sonate*, de la *Faust-Symphonie* ? Cela n'est pas pour dire que son art soit sans défauts : il n'évite pas toujours l'emphase[1] —

1. On remarque souvent dans ses œuvres des indications expressives telles que *Grandioso, Disperato,* etc.

comme Hugo —, ou la fadeur — comme Lamartine —, ou l'obscurité — comme Vigny — ; il a quelque chose à la fois de puissant et de sommaire. Liszt parfois reste un génial improvisateur : il brosse de larges toiles dont l'effet est grandiose, d'où surgissent des morceaux excellents, mais qui, en d'autres endroits, trahissent une exécution lâchée et des dessous peu soignés : ses grandes fresques semblent çà et là être des décors de théâtre dont les burgs les plus menaçants tremblent et godent au premier courant d'air ; une instrumentation plus éclatante que pleine aggrave parfois ce défaut. Liszt n'échappe pas toujours à la prolixité ou au désordre. Lorsqu'il se contente d'une matière thématique sans grande valeur, le développement s'amollit ou s'obscurcit et justifie les objections soulevées par la musique à programme. Mais ces défaillances — dont bien peu d'artistes sont exempts — n'altèrent en rien la beauté hardie, variée, généreuse d'une œuvre qui loin d'asservir comme on l'a prétendu la musique à d'autres arts, a su au contraire les annexer à la musique et reculer ainsi les frontières de son empire.

II

Mais ce serait omettre le caractère le plus frappant peut-être de cette œuvre, après avoir analysé quelques-unes des influences qui l'ont déterminée, que de ne pas marquer l'influence qu'elle a ensuite exercée.

Avant d'agir par son œuvre, Liszt avait agi par sa personne, et de bien des façons. Ce fut d'abord comme pianiste. Sans doute, dans sa jeunesse, les exigences de la mode, les nécessités du succès l'obligèrent à mettre sur ses programmes plus de « Fantaisies » sur *Robert le Diable* ou les *Huguenots* que nous ne saurions en entendre aujourd'hui. Mais, après avoir conquis par ses fougueuses acrobaties l'enthousiasme du public, Liszt savait lui imposer les dernières sonates de Beethoven, alors réputées inacessibles aux auditeurs non moins qu'aux exécutants, ou la *Pastorale*, ou la *Symphonie fantastique* de Berlioz, mises par lui — au niveau de sa virtuosité stupéfiante — en « partitions de piano ». Nous le voyons, âgé de dix-huit ans, réussir l'audacieuse entreprise de jouer pour la première fois au Conservatoire le Concerto en *mi* bémol de Beethoven. « Génie oblige »,

dira-t-il plus tard; dès maintenant, il se fait le champion du grand art : ses transcriptions, produites d'abord par lui-même, révèleront Berlioz à l'Allemagne, Wagner et Schubert à la France.

Lorsque Weimar met à la disposition de Liszt non plus un piano mais un orchestre — un vrai orchestre — des chœurs, des chanteurs, un théâtre, il peut élargir le cercle de son apostolat et multiplier, comme directeur, les services qu'il avait déjà, comme pianiste, rendus à la musique. Nous avons vu Richard Wagner lui devoir la première représentation de *Lohengrin*, les reprises de *Rienzi*, du *Vaisseau fantôme*, de *Tannhäuser*, Berlioz celle de *Benvenuto Cellini* ; nous l'avons vu soutenir, jusque par sa retraite même, le charmant *Barbier de Bagdad* de Cornelius et composer, dans une petite ville allemande, le plus magnifique répertoire symphonique ou dramatique dont se puisse jamais enorgueillir la plus grande capitale.

Faut-il rappeler l'éclat de son enseignement? De Weimar, grâce à Liszt, la musique a rayonné sur l'Europe entière. Il se défendait de donner des « leçons »; il prodiguait seulement des conseils pour lesquels il n'acceptait pas la moindre rétribution. C'est qu'en effet il était moins un professeur qu'un maître ; il n'avait pas à proprement parler des élèves mais des disciples. Son

enseignement ne consistait pas en recettes d'habileté technique, mais il disait à chacun le mot qui livre la clef d'un problème, qui ouvre à un artiste le secret de son propre talent[1]. C'est la méthode socratique. Liszt, en l'appliquant, y ajoutait le poids d'une autorité sans seconde, l'éclat d'un prestige unique : la gloire de ses jeunes années, son talent resté inégalable, cette royauté intellectuelle qu'il exerçait à Weimar et qui faisait de lui dans cette cité illustrée par Gœthe le Gœthe de la musique, le charme de sa personne, ce mélange de grâce et de puissance, de cabotinage et d'onction, de dignité et de bonne humeur, de galanterie et d'austérité, tout en lui fanatisait ses jeunes disciples. Aussi n'y eut-il guère de pianiste européen, pendant quarante ans, qui ne fût allé recevoir à Weimar la consécration du Maître[2]. Mais Liszt ne se bornait pas à en faire de plus habiles exécutants : il en faisait d'abord des artistes, au sens profond du terme, en les libérant de toute routine scolaire, en donnant à leur sensibilité l'indépendance. A

1. Voir notamment cet ouvrage, significatif par son seul titre : Frédéric-Horace Clarke, *Liszt's Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums*. [La révélation de Liszt. Clef de la liberté de l'individu] (Berlin. 1907, C.-F. Vieweg).

2. La liste en a été dressée par M. Gœllerich à la fin (pp. 131 et suiv.) du second volume de son *Liszt* (*Musiker-biographien*, Ed. Reclam).

ce titre, ses leçons ont pu être regardées avant tout comme des leçons de caractère. De plus, les disciples qui venaient écouter à Weimar les conseils de Liszt étaient témoins de son activité artistique : il ne se bornait pas à les renvoyer mieux armés pour la conquête du clavier; il munissait leur goût d'exemples admirables et l'armait de curiosités enthousiastes; il les attachait à la musique du passé, et en même temps les gagnait à la musique de l'avenir. Tandis que Leipzig avec son fameux Conservatoire et Vienne avec son célèbre Hanslick se figeaient dans la stérile doctrine post-mendelssohnienne, Weimar, par l'action individuelle de Liszt, appelait à la vie tous les esprits hardis, toutes les tentatives généreuses : Weimar préparait Bayreuth.

C'est que, chez Liszt, l'admiration n'échappait jamais au contrôle d'une intelligence, la plus large, la plus profonde et surtout la plus instruite qu'eût jamais montrée un musicien. Il possédait un sens merveilleux pour découvrir, chez un artiste inconnu et incertain peut-être de lui-même, les signes, obscurs pour tout autre, du génie ou du talent. Et lorsqu'une fois il avait ainsi, dans la masse journalière des croque-notes, distingué un artiste, il n'épargnait rien, conseils, démarches, assistance de toute nature, pour l'aider dans la carrière. Tous pouvaient

compter, dans la mesure de leur mérite, sur ce magnifique dévouement que nous avons vu Wagner mettre à l'épreuve et que Berlioz, après en avoir profité de mille manières, finit par reconnaître si mal : Liszt a ainsi « découvert » Schumann, en recevant d'Allemagne un paquet de musique nouvelle où se trouvaient les premières œuvres du jeune Robert. Ayant connu à Paris, en 1840, les *Trios* de César Franck alors âgé de dix-huit ans (le quatrième lui est dédié), Liszt s'entremettra dès 1845 pour obtenir à Franck la salle du Conservatoire où il désire faire entendre son oratorio de *Ruth*[1], et en 1854 auprès d'Escudier pour que son opéra comique resté inédit, le *Valet de ferme*, soit représenté au théâtre lyrique[2]. Liszt ne saluera pas avec moins de faveur les débuts de Brahms, bientôt écarté de lui par ses tendances conservatrices et antiwagnériennes. Il favorisera activement les débuts de Smetana, lui trouvant un éditeur dès 1849, correspondant avec lui, l'accueillant plusieurs fois à Weimar[3]. Il montrera un même enthousiasme pour la *Chambre d'enfants* de

1. Lettre (12 novembre 1845, Nancy) à Ary Scheffer, communiquée au *Temps* (16 avril 1909) par M. Jean Psichari.

2. Lettre à Escudier. *Briefe*, II, p. 148, 28 janvier 1854.

3. Voir W. Ritter. *Smetana*, pp. 44, 48, 59 et suiv., et W. Weissheimer, *op. cit.*, pp. 41, 42.

Moussorgsky[1]. C'est encore au dévouement de sa sympathie providentielle que M. Camille Saint-Saëns devra la première représentation de *Samson et Dalila* sur la scène de Weimar en 1877. Jamais musicien n'avait exercé en Europe une si puissante autorité : il est véritablement merveilleux qu'elle se soit mise toujours avec tant de clairvoyance et tant d'empressement, de divination et d'abnégation, au service de l'art vrai. La souveraineté de Liszt, à cet égard, a été bienfaisante et féconde.

*
* *

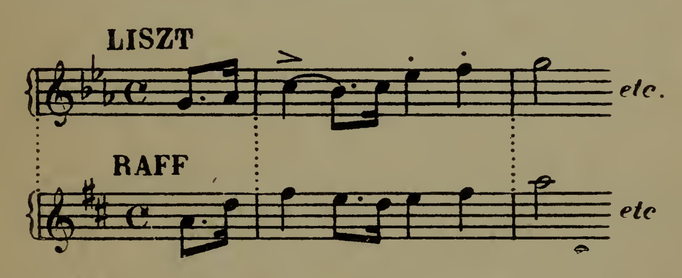
Mais, si forte que soit l'influence personnelle d'un homme, si vivante que reste sa mémoire chez ses disciples immédiats, l'une ne tarderait pas à se perdre et l'autre à s'effacer, si elles ne survivaient dans son œuvre. Or, l'œuvre de Liszt, si longtemps inconnue ou méconnue du public et de la critique, a fait souche parmi les musiciens.

Nous avons vu d'abord que, comme pianiste, il a renouvelé la technique du clavier et prodigieusement étendu les ressources du piano, soit comme instrument indépendant, soit comme instrument de transcription. Ceux qui, sur ce terrain où le sport et l'industrie vont toujours progressant, ont pu le dépasser, n'ont

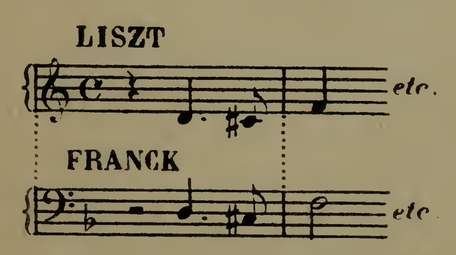
1. Voir M.-D. Calvocoressi, *Moussorgsky*, p. 52.

cessé de s'inspirer de son exemple, de ses méthodes et de ses indications. Les trouvailles les plus modernes de l' « écriture pianistique », les chatoiements d'un Debussy, les synthèses d'un Busoni dans ses étonnantes transcriptions, vont plus loin peut-être que celles de Liszt : elles n'auraient pu être entreprises sans lui.

Comme compositeur original, Liszt n'a pas moins agi. En premier lieu combien de thèmes trouvons-nous, dans des œuvres célèbres, où l'auditeur mal informé dénonce un emprunt de Liszt, quand c'est un emprunt qu'on lui fait. Faut-il citer, au hasard de la mémoire, quelques exemples de ces « rencontres » ? Raff ne se souvenait-il pas du brillant concerto en *mi* bémol, lorsqu'il écrivit telle phrase de sa *Lénore* ?



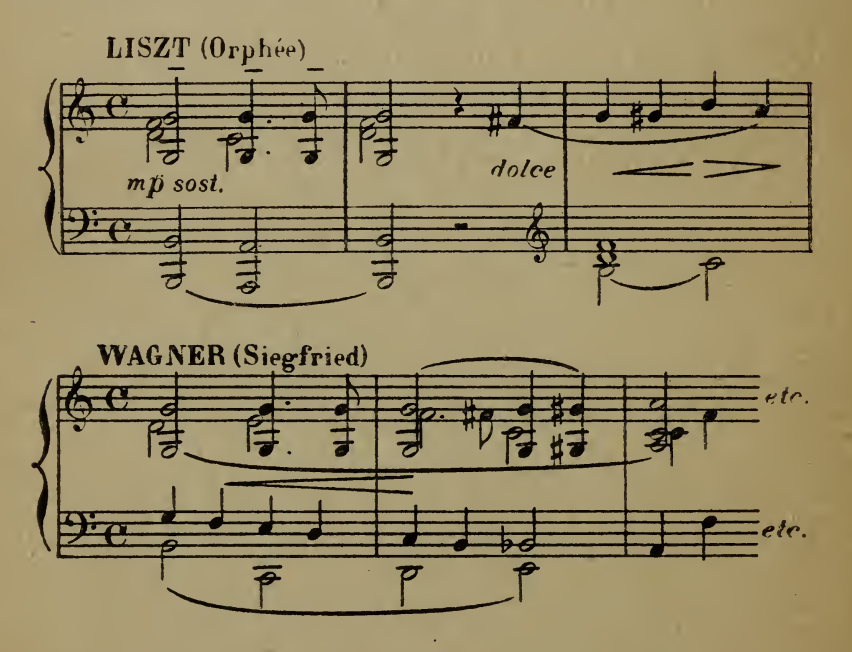
La *Symphonie* de César Franck n'est-elle pas bâtie sur cette phrase interrogative des *Préludes* ?



L'agitation qui trouble, au second acte de la *Walkyrie*, le sommeil de Sieglinde, n'est-elle pas celle qui tourmente le docteur Faust dans la symphonie de Liszt?



Et le Voyageur de *Siegfried* ne s'avance-t-il point du même pas qu'Orphée, dans le poème de Liszt qui porte ce nom?



Mais, si piquants que puissent être de tels détails, il ne convient pas de s'y arrêter trop longtemps. L'héritage de Liszt offre d'autres

richesses que ces petits legs de fortune. Genre, forme, style, la musique qui est venue après lui doit à son œuvre quelque chose de tout cela : au moins a-t-il indiqué *toutes* les directions que nous voyons aujourd'hui essayées ou suivies par l'art musical.

On sait la place qu'occupe, dans l'art contemporain, la musique à programme : les douze *Poèmes Symphoniques* et la *Faust-Symphonie* sont pour elle ce que les symphonies de Mozart ou de Beethoven sont pour la musique pure. Lorsque M. Camille Saint-Saëns, auteur du *Rouet d'Omphale*, de *Phaéton*, de la *Danse Macabre*, de la *Jeunesse d'Hercule*, dédie en 1886 « à la mémoire de Franz Liszt » sa symphonie en *ut* mineur, lorsque M. Richard Strauss auteur du *Heldenleben*, d'*Eulenspiegel*, de *Zarathustra* met au programme de ses concerts du *Berliner Tonkünstler Orchester* (1901-1902) les douze *Poèmes Symphoniques*, ce sont là des hommages d'une haute signification où s'atteste par la piété admirative de deux grands artistes — si différents ! — la dette de toute une époque.

Si nous passons du « genre » à la « forme » et au « style », la musique symphonique de Liszt contient deux principes qui ont fait par la suite une fortune inégalement brillante, le *leitmotiv* du drame wagnérien, et la *forme cyclique*

d'une certaine musique française actuelle. La confrontation des dates et l'examen des textes nous montrent que, dans l'emploi *symphonique* de thèmes caractéristiques, notamment au moyen de variations concentrées, la *Sonate* en *si* mineur et certains des *Poèmes Symphoniques* précèdent la *Tétralogie* de Wagner. Lorsque, plus tard, Liszt appliqua cette méthode à la *Messe de Gran*, à *Sainte-Élisabeth*, au *Christus*, on lui reprocha d'imiter Wagner, alors qu'il avait simplement suivi son propre chemin où Wagner s'était engagé après lui. — Quant à la « forme cyclique », à cette construction d'une œuvre entière au moyen d'un thème qui en jalonne les deux extrémités, qui en fait l'exorde et la péroraison, César Franck en avait donné, dès 1840, un bel exemple connu de Liszt. Mais il est aisé de montrer que la poétique des *Poèmes Symphoniques* — et celle de la *Sonate*, simple « poème » sans titre, pour piano — est issue des *Années de Pèlerinage*, antérieures au trio de Franck. D'autres procédés, plus particuliers, et qui ont fait fortune dans la musique contemporaine, se rencontrent déjà dans l'œuvre de Liszt. La polyphonie de Franck applique au piano le chromatisme de l'orgue : mais Liszt l'y avait appliqué déjà dans ses *Variations* sur le nom BACH ou sur le thème de Bach. Dans plus d'une œuvre

dramatique ou symphonique récente, dans les beaux drames musicaux de M. Vincent d'Indy, *Fervaal* et l'*Étranger*, nous voyons des thèmes grégoriens emprunter à leur caractère liturgique une force de symbole : n'avons-nous pas vu Liszt — comme Berlioz avec le *Dies iræ* de la *Fantastique* — donner cet exemple dans la *Bataille des Huns*, dans la *Procession nocturne*, dans *Sainte-Élisabeth*, dans le *Christus*, etc?

On doit se garder d'indiquer et moins encore d'insinuer par là que tant d'artistes sont allés piller Liszt, parmi ceux mêmes qui font profession de le moins estimer. Une pareille conclusion dépasserait les prémisses les mieux établies par la réalité historique. Il faut observer simplement que l'œuvre de Liszt, très diverse et variée, ne l'est pas seulement par ses origines, mais par ses tendances, non pas seulement par ce qu'elle a reçu ou réalisé, mais par ce qu'elle a donné. En dehors de sa beauté propre, de son éloquence, de sa couleur, elle nous intéresse parce que nous trouvons annoncées en elle toutes les directions que, depuis cinquante ans, a prises la musique.

Après avoir connu en plus d'un pays la triple conspiration du silence, du dédain et des sarcasmes, l'œuvre de Liszt reprend son rang depuis que l'on peut mesurer son action sur les des-

tinées de la musique d'hier et sur celle d'aujourd'hui : c'est malheureusement à l'heure où un art issu d'elle sans doute ou qui du moins lui doit beaucoup, mais plus proche de nos sentiments actuels, risque avant qu'elle soit tout à fait historique et fixée dans le recul majestueux des choses définitives, de nous la laisser paraître un peu démodée. Elle vient ainsi à l'ordre du jour pendant cet « âge ingrat » de la postérité, si redoutable à tant de renommées. Mais ce serait manquer tout ensemble de goût, de justice et de sens historique que de lui en tenir rigueur.

Au contraire, la figure et l'œuvre de Franz Liszt doivent aujourd'hui se dégager peu à peu des apparences qui les ont trop longtemps déguisées. Les prouesses diaboliques du virtuose, la pompe de ses manières, les singularités de son costume, les vestons de velours aux larges manches tombantes, les bottes à l'écuyère, le sabre d'honneur, la lévite sont autant d'accessoires d'un intérêt périssable. Ne retenons de Liszt que le souvenir de sa puissante, de son irrésistible séduction, la hardiesse de son esprit, la magnifique largeur d'une intelligence ouverte à toutes les grandes idées, cette générosité faite d'enthousiasme et d'abnégation dont il répandait au loin les bienfaits avec une magnificence de souverain et une bonté d'apôtre.

S'il n'a pas été le plus grand musicien du siècle qui a vu Beethoven et Wagner, il en a été, sans conteste, la plus grande autorité musicale. Comme sa personne, son œuvre où il convient de négliger bien des pages hâtives, trop complaisantes à des modes aujourd'hui oubliées, son œuvre est trop diverse pour n'être pas inégale et surtout trop hardie pour être toujours réalisée avec une entière sûreté. Mais elle renferme des beautés de premier ordre, neuves et fortes et qui ont agi sur le développement ultérieur de l'art musical à la façon de véritables découvertes. Ainsi Franz Liszt, qui ravissait la société parisienne de 1830 par son air de jeune magicien, Liszt qui, d'un esprit avide, ne cessa de fouiller tous les trésors de l'art, de la philosophie, de la littérature pour enrichir la musique d'un timbre ou d'un écho inconnu, Liszt qui, s'il n'a pas eu le don de perfection plastique de Vinci, rappelle par plus d'un côté l'universelle curiosité de Léonard, Liszt, parmi les grands musiciens entre lesquels il faut le compter, nous apparaît surtout comme un prodigieux et génial inventeur à qui nous devons aujourd'hui une bonne partie de nos richesses.

CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE DE LISZT

I

OEUVRES MUSICALES

L'œuvre musical de Liszt comprend plus de douze cents compositions, dont près de sept cents compositions originales sous diverses formes. Le catalogue (*Thematisches Verzeichniss*) en a été publié par la maison Breitkopf et Härtel, de Leipzig, laquelle a entrepris la publication de ces « Œuvres complètes » dont les volumes renfermant les *Poèmes symphoniques* ont seuls paru à l'heure actuelle. Voici, groupées par genre, les principales compositions de Liszt.

A. — ORCHESTRE

Symphonie zu Dantes *Divina Commedia* (Breitkopf u. Härtel).
Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (Schuberth).
Zwei Episoden aus Lenaus *Faust* (*ibid.*).
Douze *Poèmes Symphoniques* : 1° Ce qu'on entend sur la montagne ; 2° Tasso, Lamento e Trionfo ; 3° Les Préludes ; 4° Orpheus ; 5° Prometheus ; 6° Mazeppa ; 7° Fest-Klänge ; 8° Héroïde funèbre ; 9° Hungaria ; 10° Hamlet ; 11° Hunnenschlacht ; 12° Die Ideale. (Breitkopf u. Härtel.)
Von der Wiege bis zum Grabe (poème symphonique).
Marches, Rhapsodies hongroises, etc.

B. — PIANO ET ORCHESTRE

Concerto en *mi* bémol (Schlesinger).
Concerto en *la* majeur (Schott).

Todtentanz (Siegel).
Fantaisie hongroise (Peters).

C. — PIANO SOLO

1° *Études*.

Paganini Etuden (Breitkopf u. Härtel).
Douze Études d'Exécution transcendante (*ibid.*).
Trois grandes Études de concert (Kistner).
Ab irato: étude de perfectionnement (Schlesinger).
Zwei Concertetuden (*Waldesrauschen* et *Gnomenreigen*) (Trautwein).

2° *Transcriptions d'après :*

BACH. *Six préludes et fugues* d'orgue (Peters).
BACH. *Fantaisie et fugue* en *sol* mineur (Trautwein).
Lieder et marches de SCHUBERT, BEETHOVEN, MENDELSSOHN, FERDINAND DAVID, ROSSINI, etc.
Partitions de piano de :
BEETHOVEN : *Septuor* (Schuberth), *Symphonies* (la neuvième également à deux pianos) (Breitkopf u. Härtel);
BERLIOZ : *Symphonie fantastique*, *Marche d'*Harold, *Danse des Sylphes*, *Ouvertures des* Francs Juges, *du* Roi Lear.
ROSSINI : *Ouverture de* Guillaume Tell.
WEBER : *Jubel-ouverture*, *Ouvertures de* Freischütz *et d'*Obéron.

3° *Paraphrases d'après :*

La Fiancée, la Muette (Auber); *la Somnambula, Norma, les Puritains* (Bellini); *Benvenuto* (Berlioz); *Lucie, Lucrezia Borgia* (Donizetti); *Faust, la Reine de Saba, Roméo et Juliette* (Gounod); *la Juive* (Halévy); *Robert le Diable, les Huguenots, le Prophète, l'Africaine* (Meyerbeer); *Don Juan* (Mozart); *Ernani, Rigoletto, Don Carlos* (Verdi); *Rienzi, le Vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, les Maîtres-Chanteurs, l'Anneau du Nibelung, Parsifal* (Wagner), etc.

4° *Œuvres originales*.

Années de Pélerinage (trois « années ») (Schott).
Harmonies poétiques et religieuses (Kahnt).
Apparitions (Schlesinger).

Deux ballades (Kistner).
Concerto solo (pathétique) (Breitkopf u. Härtel).
Fantaisie et fugue sur le nom de Bach (Siegel).
Variations sur un thème de Bach (*Weinen*, etc.) (Schlesinger).
Sonate en *si* mineur (Breitkopf u. Härtel).
Deux Polonaises (Senf).
Consolations (Breitkopf u. Härtel).
Grand Galop chromatique (Hofmeister).
Rhapsodie espagnole (Siegel).
Deux légendes : Saint François de Paule marchant sur les flots et *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux* (Rózsavölgyi et Heugel).
L'Arbre de Noël (douze pièces) (Fürstner).
Rhapsodies hongroises.

D. — ORGUE OU HARMONIUM

Fantaisie et fugue sur le choral du *Prophète* (Breitkopf u Härtel).
Fantaisie et fugue sur le nom de Bach (Schuberth).
Fantaisie sur un thème de Bach (*Weinen*, etc.) (Schlesinger).

E. — MUSIQUE VOCALE

1° *Mélodies, etc.*

Lieder (55 mélodies) (Kahnt).
Jeanne d'Arc au Bûcher.

2° *Cantates, etc.*

Zur Säcular-Feier Beethovens (Kahnt).
Chœurs pour *Prométhée délivré* de Herder (Kahnt).
Fest-Album pour le centenaire de Gœthe (1849) (Schuberth).
Les Cloches du « Münster » de Strasbourg (Schuberth).
Sainte-Cécile (Kahnt).
Douze chœurs (*ibid.*).
Vierstimmige Männergesänge (Schott).
An die Künstler (Kahnt), etc.

3° *Musique religieuse.*

Die Legende der heiligen Elisabeth, oratorio (Kahnt).
Christus, oratorio (*ibid.*).

Missa Solemnis (Graner Messe) (Schuberth).
Ungarische Krönungsmesse (*ibid.*).
Messe en *ut* mineur avec orgue (Breitkopf u. Härtel).
Missa choralis en *la* mineur avec orgue (Kahnt).
Requiem, chœur d'hommes et orgue (*ibid.*).
Neuf chœurs religieux avec orgue (*ibid.*).
Pater noster, chœur mixte et orgue (*ibid.*).
Pater noster et *Ave Maria*, quatre voix et orgue (Breitkopf u. Härtel).
Psaumes XIII, XVIII, XXIII, CXXIX, CXXXVII (Kahnt). etc.

F. — DÉCLAMATION ACCOMPAGNEE

Lenore de Bürger (Kahnt).
Der traurige Mönch de Lenau (*ibid.*).
Des todten Dichters Liebe de Jokay (Táborszky et Parsch).
Helges Treue de Strachwitz (Schuberth).
Der blinde Sänger de Tolstoy (Bessel).

G. — ÉDITIONS CLASSIQUES

D'œuvres de Beethoven, Field, Hummel, Schubert, Weber.

II

CORRESPONDANCE

Franz Liszt's *Briefe*, herausgegeben von La Mara. 2 vol., Leipzig, 1893, Breitkopf u. Härtel.

Franz Liszt's *Briefe an eine Freundin* [Mme Street-Klindworth], *ibid.*, 1899.

Franz Liszt's *Briefe an die Fürstin Wittgenstein*, 4 vol., *ibid.*, de 1899 à 1902.

Ces quatre volumes forment les tomes IV, V, VI, VII du recueil général *Franz Liszt's Briefe*.

Franz Liszt's *Briefe an Carl Gille*, herausgegeben von Adolf Stern. Leipzig, 1903, Breitkopf u. Härtel.

Liszt (Franz) und Bülow (Hans von), *Briefwechsel*, herausgegeben von La Mara. Leipzig, 1898, Breitkopf u. Härtel.

Franz Liszt und Carl Alexander, Grossherzog von Sachsen, *Briefwechsel*, herausgegeben von La Mara. Leipzig, 1909, Breitkopf u. Härtel.

Liszt (Franz) und Wagner (Richard), *Briefwechsel*. 2 vol., Leipzig, 1887, Breitkopf u. Härtel.

III

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Pages romantiques, Paris et Leipzig, 1911. Alcan et Breitkopf et Härtel.

Frédéric Chopin, nouvelle édition. Leipzig, 1879, Breitkopf et Härtel.

Des bohémiens et de leur musique en Hongrie, nouvelle édition. Leipzig, 1881, Breitkopf et Härtel.

Une édition allemande des *Œuvres complètes* de Liszt a été entreprise par Mme Lina Ramann sous le titre de *Gesammelte Schriften;* elle doit comprendre sept volumes, dont six sont actuellement publiés (Leipzig, Breitkopf et Härtel).

I. Friedrich Chopin (1850) ; Neue Ausgabe (1880).

II,a. Essays : *Zur Stellung der Künstler* (1835) ; *Ueber zukünftige Kirchenmusik* (1834) ; *Ueber Volksausgaben bedeutender Werke* (1836) ; *Ueber Meyerbeers* Hugenotten (1837) ; *Thalbergs* op. *15, 19 und 22* (1837) ; *An Herrn Professor Fétis* (1837) ; *Robert Schumanns* op. *5, 11 und 14* (1837) ; *Paganini, ein Nekrolog* (1840).

II,b. Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst : *An George Sand* (1835) ; *An George Sand* (1837, Januar) ; *An George Sand* (1837, April) ; *An Adolphe Pictet ; an Louis de Ronchaud* (1837, September) ; *An Louis de Ronchaud, am Comer-See* (1837, Oktober) ; *An Maurice Schlesinger* « La Scala » (1838) ; *An Heinrich Heine* (Venedig, 1838) ; *An Lambert Massart* (1838) : *Ueber den Stand der Musik in Italien* (1838) ; *Die heilige Cäcilie von Raphaël* (1838) ; *An Hektor Berlioz* (1839).

III,a. Dramaturgische Blaetter : *Glucks* Orpheus (1854) ; *Beethovens* Fidelio (1854), *Webers* Euryanthe (1854); *Beethovens Musik zu* Egmont (1854) ; *Mendelssohns Musik zum* Sommernachtstraum (1854) ; *Scribe und Meyerbeers* Robert

(1854) ; *Schuberts* Alphons und Estrella (1854) ; *Aubers* Stumme von Portici (1854) ; *Bellinis* Montecchi und Capuletti (1854) ; *Boieldieus* Weisse Dame (1854) ; *Donizettis* Favoritin (1859) ; *Pauline Viardot-Garcia* (1859) ; *Keine Zwischenaktsmusik !* (1855) ; *Mozart* (1856).

III,b. Richard Wagner : Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg (1849) ; Lohengrin *und seine erste Aufführung in Weimar*, u. s. w. (1850) ; Der fliegende Holländer (1859) ; Das Rheingold (1854).

IV. Aus den Annalen des Fortschritts : *Berlioz und seine* Harold Symphonie (1855) ; *Robert Schumann* (1855) ; *Robert Franz* (1855) ; *Nachwort zu « Robert Franz »* (1871) ; *Sobolewskis* Vinvela (1855) ; *John Field und seine* Nocturnes (1859).

V. Kritische und polemische Streifzüge : *Zur Gœthe-Stiftung* (1850) ; *Weimars Septemberfeste* (1857) ; *Genasts und Raffs Dornröschen* (1856) ; *Ad-B. Marx und sein Buch* : Die Musik des 19. Jahrhundertes und ihre Pflege (1855) ; *Kritik der Kritik : Ulibischeff und Séroff* (1858) ; *Ein Brief über das Dirigiren. Eine Abwehr* (1853).

VI. Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn (1860). Neue Ausgabe (1883).

OUVRAGES A CONSULTER

Une bibliographie extrêmement abondante du sujet a été dressée par M. le D[r] Julius Kapp, à la fin de son ouvrage fondamental sur Liszt (voir plus bas). Elle dépasserait les proportions du présent ouvrage et je me borne à mentionner quelques-uns des travaux les plus importants à consulter.

Benfey (Rud.). Article *Liszt* dans le *Musikalisches Conversations-Lexicon* de Hermann Mendel (Berlin, 1876, Oppenheim), vol. VI, pp. 345 et suivantes.

Berlioz (Hector), *Mémoires*, *Correspondance*, *etc.*, Paris, Calmann-Lévy.

Boutarel (Amédée). *L'œuvre symphonique de Liszt.* Paris, 1886, Au Ménestrel.

Calvocoressi (M.-D.). *Franz Liszt.* Paris, s. d. [1906]. Laurens.

Cornelius (Peter), *Gesammelte Schriften.* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Fay (Miss Amy). *Lettres intimes d'une musicienne américaine*, traduit de l'anglais *Music Study in Germany* par M[me] B. Sourdillon ; préface de M. Vincent d'Indy. Paris, 1907, Dujarric.

Gœllerich (August.) *Liszt* (*zweiter Teil*). Un volume des *Musiker-Biographien* (voir plus bas Nohl). Leipzig, s. d., Reclam.

Gœllerich (August.) *Franz Liszt* (*Erinnerungen*). Berlin, s. d. [1908], Marquardt.

Hueffer (Francis). Art. *Liszt* dans *Grove's dictionary of music and musicians* ; complété par l'éditeur dans la nouvelle édition par J.-A. Fuller Maitland (London, 1906, Macmillan and Co)) vol. II, pp. 740 et suiv.

Kapp (Dr Julius). *Franz Liszt.* Berlin und Leipzig, 1909, Schuster u. Lœffler.

La Mara. *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt.* 2 vol. Leipzig, 1895, Breitkopf u. Härtel.

La Mara. *id.*, *Neue Folge*, 3e volume, *ibid.*, 1904.

La Mara. *Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg.* Leipzig, 1905, Breitkopf u. Härtel.

Louis (Dr Rudolf), *Franz Liszt.* Berlin, 1900, Bondi.

Mirus (Dr Adolf). *Das Liszt-Museum zu Weimar.*

Nohl (Ludwig). *Liszt (erster Teil).* Un volume des *Musiker-Biographien*, Leipzig, Reclam. Le second volume est de M. A. Gœllerich (voir plus haut).

Pohl (Richard). *Gesammelte Schriften*, tome II. Leipzig, 1893, Breitkopf u. Härtel.

Ramann (Lina). *Franz Liszt als Künstler und Mensch.* 3 vol. Leipzig, 1880-18 , Breitkopf u. Härtel.

Ramann (Lina). *Franz Liszt als Psalmensänger.* Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Reuss (Eduard). *Franz Liszt, ein Lebensbild.* Dresde, 1898, Reissner.

Saint-Saëns (Camille). *Harmonie et Mélodie.* Paris, 1885, Calmann-Lévy.

Saint-Saëns (Camille). *Souvenirs et portraits.* Paris, 1900, Calmann-Lévy.

Sand (George). *Correspondance* et *Lettres d'un voyageur.* Paris, Calmann-Lévy.

Schorn (Adelheid von). *Franz Liszt et la Princesse de Sayn-Wittgenstein* (*Souvenirs intimes et Correspondance*), trad. de L. de Sampigny ; avant-propos de Hugues Imbert. Paris, 1904, Dujarric.

Trausil (Max). *Franz Liszt und das Ewig-Weibliche.* Leipzig, 1896, Bleier.

Vogel (Bernhardt)- *Franz Liszt.* Leipzig, Hesse.

Wohl (Janka). *François Liszt* (*Souvenirs d'une compatriote*), traduction française. Paris, 1887, Ollendorf.

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20563 7785

